L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE A VENISE — RECHERCHES HISTORICO - ARTISTIQUES

DU PROFESSEUR

PIETRO PAOLETTI

—

SECONDE PARTIE

LA RENAISSANCE

TRADUIT PAR

M. M.ic LE MONNIER



VENISE

M. DCCC. XCIX

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

DE LA RENAISSANCE A VENISE — RECHERCHES HISTORICO-ARTISTIQUES

DU PROFESSEUR

PIETRO PAOLETTI

SECONDE PARTIE

LA RENAISSANCE

TRADUIT PAR

M. M.[ie] LE MONNIER



VENISE

M. DCCC. XCVIII


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO



LA PORTE DE L'ARSENAL.



Ce monument où apparaît pour la première fois sans mélange de formes ogivales l'architecture classique est la porte grandiose par laquelle on accède du côté de la terre à l' Arsenal, à cet édifice complexe dont Francesco Sansovino a pu dire qu'il « fut la base et le fondement de la grandeur de la République » (1).

Cette porte, comme on le voit par les inscriptions extrêmes de la frise et par celles des plinthes des colonnes géminées, aurait été élevée sous le dogat de Pasquale Malipiero en 1460. Date qui toutefois, on le devine, ne concerne que l' année de l' achèvement des travaux.

Sansovino qui a reproduit une partie des inscriptions parle de ce travail comme ayant été exécuté sous Malipiero en 1457; assertion qui, étant donné l'élection de ce Doge l'avant-dernier jour d'octobre de la même année, ne devrait avoir trait par conséquent qu'au commencement des travaux.

Ayant à parler ici du premier édifice vénitien (connu) du style de la Renaissance, je crois nécessaire avant tout de procéder à l'analyse tant de l'ensemble et des proportions architectoniques, que des détails relativement au concept classique ou aux prototypes dont s'inspira l'architecte qui en fournit le modèle ou le plan, et même relativement à la manière dont ce concept fut esthétiquement développé.

Le type rappelle surtout les arcs de triomphe ou les grandes portes romaines et les éléments qui le composent ont été en grande partie, eux aussi, tirés de ces antiques modèles *(v. fig. 2 et 3)*.

(1) Texte It., p. 139.

En examinant les rapports qui existent entre ces éléments on trouve que:

la hauteur de l'entablement est moindre que le tiers de la colonne (avec le chapiteau et la base) et différent de ce rapport légitimé par l'expérience des anciens, qu'elle est au contraire égale à la cinquième partie de l'ordre entier combiné avec le piédestal-stylobate;

l'architrave, la frise et la corniche sont disposées en ordre croissant de hauteur et la saillie de la dernière partie est égale à la hauteur;

les chapiteaux des colonnes attribués avec raison par R. Cattaneo (1) à l'art de la fin du Xe ou du commencement du XIe siècle, furent placés en cet endroit pour des raisons d'ordre économique, parce qu'ils provenaient de démolitions; à moins que leur application n'ait eu lieu pour rappeler un édifice préexistant au même endroit et dont ils faisaient partie (ce dont toutefois ne parlent ni épigraphes, ni documents, ni chroniques ou traditions); en tout cas ils constituent un effet disparate ou anachronisme inexcusable et qui, étant donné au contraire l'harmonie des autres parties, ne peut avoir été voulu de l'architecte. La hauteur de ces chapiteaux par rapport au diamètre inférieur et à la hauteur des colonnes (dont les fûts en marbre grec dégrossis proviennent également de quelque édifice démoli) est dans des rapports esthétiques satisfaisants. Je rappellerai à ce sujet que la hauteur de ces parties est un peu plus grande que celle proposée par Alberti (2) qui, contrairement à beaucoup de modèles romains, voulait la limiter au diamètre inférieur du fût de la colonne ou en d'autres termes au double module aujourd'hui en usage (3);

le même critérium de proportions subsiste encore dans la hauteur des bases; et le socle de chaque groupe de colonnes, qui a aussi des rapports avec les œuvres antiques, au lieu d'augmenter la hauteur de l'ordre, sert de passage graduel à la masse du piedestal-stylobate qui a approximativement en hauteur un quart de l'ordre tout entier;

Le vide de l'ouverture arquée large d'environ 3,40 est moins haut que le double de la largeur et ne semble pas par conséquent suffisamment proportionné à l'élégance;

l'archivolte qui retombe directement sur les chapiteaux des pieds-droits ou ailerons a la clef de voûte à cartouche ornée d'un amour assez bien sculpté qui tient deux cornes, symboles de l'abondance;

le corps de l'attique est un peu restreint et manque par là-même d'un certain lien de récurrences verticales avec les limites intérieures de l'entre-colonnes du dessous; un peu plus élevé il aurait certainement rendu moins désagréables les proportions de ses pieds-droits ou pilastres. La hauteur moins le frontispice ou faîte est un tiers de l'ordre inférieur et avec la partie du cou-

(1 2 3) Texte It., p. 139.

ronnement (qui a en élévation les 2/9 de sa largeur) il est dans l'ensemble à la hauteur de tout l'édifice comme 1 est à 3.

On peut donc conclure de tout ceci que l'architecte, auteur du plan, avait pleine connaissance des monuments anciens et que, quoique lié sur certains points par l'adaptation de vieux matériaux, il sut néanmoins résoudre en général le thème proposé d'une manière satisfaisante par rapport au désir de celui qui avait commandé cette œuvre, laquelle, tout en étant destinée à un édifice surtout militaire, devait encore exprimer la magnificence de la République. Avec cette impression favorable constraste grandement toutefois l'effet produit par les analyses des détails architectoniques et en particulier par la sévérité des abaques sur les chapiteaux des pieds-droits, par la pesanteur des principales membrures du fronton et par l'ignorance ou absence de goût esthétique dans la répétition des ornements et par conséquent dans le choix des profils. La forme des bases des colonnes est quelque chose d'hybride, et ne se distingue pas de certaines productions des périodes antérieures *(v. fig. 3)*. Etranges et pauvres sont encore les profils des cimaises des piédestaux ornées de dentelles et qui par cela même rappellent le socle-stylobate du portail des Ss. Jean-et-Paul; mesquines également les bases des mêmes piédestaux, et dans toute cette œuvre, spécialement dans les demi-ronds et dans les bâtons, l'ornement à feuillages ou encore à ovules entiers n'est pas toujours bien appliqué et exécuté avec creux suffisant.

Quant à la combinaison des modénatures la meilleure partie est l'entablement dans lequel toutefois les modillons placés diagonalement aux angles (ce qu'on retrouve d'ailleurs dans l'Arco Foscari du Palais Ducal) rappellent une particularité très en vogue dans la période ogivale. L'ornement de l'*onde* ou *gorge* de la corniche, à feuilles relevées avec revers, a également des rapports avec une foule de nos travaux de la période de transition, ainsi par exemple avec la porte de la Madonna dell'Orto (V. P. I, pl. 25) et avec la gouttière de l'entablement de celle des Ss. Jean-et-Paul (V. P. I, pl. 26, fig. 1 *et fig. 85 et 86* du texte); et dans cette dernière l'ornementation des *boudins* à feuilles de chêne a en outre des analogies de ciseau avec les décorations des lourds demi-ronds de l'attique et du frontispice de l'entrée de l'Arsenal. Les portes de ces deux Églises passent, du reste, pour être postérieures de quelques années.

Les chapiteaux des pilastres par leurs ornements rappellent des travaux congénères de la première Renaissance toscane et même par les volutes centrales semblent dériver des corinthiens de Brunelleschi; ils ont également une parenté avec ceux du monument Foscari aux Frari (v. P. I, pl. 16) et par la sculpture ou forme des lobes des feuillages ressemblent à certains des Chapelles presbytérales de la nouvelle Eglise de S. Zacharie.

La principale sculpture décorative de la porte de l'Arsenal est le lion ailé de l'attique.

Excepté plusieurs parties refaites assez récemment, comme par exemple les ailes et l'évangile, cette sculpture symbolique est dans son genre l'une des rares qui aient échappé aux dévastations dont se rendit coupable en 1797 le Gouvernement démocratique [1].

Quoiqu'elle n'ait pas, à vrai dire, une grande valeur esthétique et ait été, comme tant d'autres travaux de cette époque, exécutée de manière en vue de l'effet décoratif, toutefois le mouvement en est très animé et il y a certaines parties assez bien traitées, telles que la crinière et la moitié supérieure de la tête; par contre la partie inférieure du museau fait plutôt songer à l'hippopotame qu'au soi-disant *roi des forêts.*

Cette sculpture qui révèle déjà l'influence de l'art nouveau, a cependant dans son ensemble surtout les caratéristiques de l'Ecole vénitienne et ce ne serait peut-être pas s'éloigner beaucoup de la vérité, d'attribuer ce travail à Bartolomeo Bono ou à un autre sculpteur analogue.

Les lions en bas-relief dans les dés des piédestaux, travaux assez médiocres, plutôt lourds et mal proportionnés, accusent d'ailleurs comme perspective l'influence de la Renaissance.

Quant aux autres travaux de sculpture qu'on y trouve aujourd'hui, je rappellerai que la statue médiocre de la patronne S. Justine qui domine l'acrotère du frontispice, fut, d'après l'inscription, exécutée par Girolamo Campagna en 1578, et selon Zucchini [1], *pour en remplacer une autre qui était tombée en 1569 par suite de l'incendie des magasins à poudres de guerre.* De la même époque sont encore les vases disposés sur les autres acrotères.

La statue antérieure à celle de Campagna n'était pas, du moins à mon avis, mise en place à la fin du XVe siècle, car elle ne figure pas sur la grande Vue de Venise exécutée par Jacopo dei Barbari (?) et portant la date de 1500 *(v. fig. 4).*

La forte saillie du frontispice et la hauteur de l'attique ne permettraient pas de supposer qu'on ait pensé à l'origine à placer des statues, en bons rapports avec les larges masses architectoniques, même sur les contreforts de l'entablement.

Comme le porte l'inscription centrale de la frise, cette porte servit ensuite de monument commémoratif de la bataille navale de Lépante, gagnée en 1571 par les Vénitiens et leurs alliés; et c'est vers cette époque que furent ajoutées les deux figures de Victoires ailées, en bas-relief, que l'on voit aux côtés de l'extrados de l'archivolte [2].

L'auteur de cette porte est inconnu et la plupart des conjectures émises à la légère par certains critiques modernes ne méritent pas d'être rapportées, discutées encore moins.

[1 2] Texte It., p. 140 et 141.

Relativement à l'esprit ou goût de l'ambient ce monument représente, il est vrai, pour l'époque quelque chose d'exotique parmi nous; mais étant donné sa valeur et la possibilité, ceci ne doit pas tout à fait surprendre quiconque sait à quel degré était alors parvenue sur d'autres points de l'Italie la manifestation du sentiment de la réforme au moyen des arts du dessin. Et sinon par l'architecture, du moins par la sculpture, même à notre porte, à Padoue, grâce à Donatello et à ses élèves.

Comme cela ressort du premier volume de mon travail, il y avait parmi nous, même alors, beaucoup d'éléments nouveaux. Ainsi il appartenait à la Renaissance ce Domenico dit *Duca* qui en 1460 était encore surnommé *da S. Zacharia,* église dans laquelle il passa une bonne partie de sa vie à travailler (¹).

On en peut dire autant de plusieurs maîtres comasques ou luganais qui demeuraient à Venise et qui très vraisemblablement eurent de fréquents rapports, et étaient même unis par des liens de parenté, avec leurs divers compatriotes qui travaillèrent à Rome et ailleurs à côté des premiers artistes de la Renaissance. Mais parmi les lombards qui se trouvaient alors à Venise, on ne saurait chercher avec quelque certitude que les exécuteurs du monument et c'est ailleurs qu'il faudrait en découvrir l'auteur principal. J'esquisserai cependant quelques hypothèses.

Une certaine lourdeur des masses, la forme de certains chapiteaux et la disposition de plusieurs membrures, ne sont pas, à mon avis, sans affinité avec les travaux qu'on attribue au florentin Michelozzo Michelozzi, par exemple la chapelle Portinari contiguë à la Basilique de S. Eustorge à Milan, bâtie en 1462. Mais à propos de ce maître qui travailla depuis même à Raguse, nous n'avons plus, à partir de 1434, aucune preuve qu'il soit revenu à Venise, et d'un autre côté, dans la chapelle Portinari, certaines conciliations avec le goût de l'ambient, presque dans la même mesure que dans la porte de l'Arsenal, font plutôt penser à quelque autre disciple de Brunelleschi. Et les sculptures de notre édifice ne sauraient autoriser à y voir la main di Michelozzo.

L'hypothèse d'un semblable projet de la part d'Averlino ou Filarete, qui à cette époque faisait à Venise des relevés pour Sforza, a contre elle non seulement les différentes caractéristiques des œuvres connues de ce maître, mais encore l'absence dans ses *Traités d'Architecture* de toute indication à ce sujet.

Georges Vasari raconte au contraire, dans la vie d'Alberti, que, outre les travaux projetés par ce maître à Rome, Rimini, Florence et Mantoue, « sur » la route qui va de Mantoue à Padoue se trouvent plusieurs temples bâtis » suivant la manière de celui-ci », et plus loin il ajoute qu' « il représenta en-

(¹) Texte It., p. 141.

» core une Venise en perspective et Saint-Marc; mais les figures qui y sont » furent exécutées par d'autres maîtres: et « c'est une des meilleures choses qui » existent de son pinceau ». On pourrait donc en conclure qu'en vue de ce travail Alberti fit des études sur place; mais son arrivée à Venise me paraît trop antérieure à 1457, et voici ce qu'écrivait à propos de la perspective un érudit vénitien (1):

« J'ai un vague soupçon, que c'était le tableau qu'un antiquaire de Ve- » nise, certain Giarizzo (palais Mastelli à la Madonna dell'Orto) vendit il y a » une dizaine d'années à un accapareur de Berlin. Il représentait la Place, » me dit-il, et portait une date de la première moitié du XVe siècle. — Il est » étonnant que Mancini, dans la *Vie* si étendue d'Alberti, ne fasse pas men- » tion de ce tableau; je n'en ai rien tiré, sinon que l'artiste multiforme vint » ici au service d'un évêque délégué au concile de Ferrare en 1438 ».

En 1451 Giorgio Orsini dit *da Sabenico* était de nouveau (mais en passant, à Venise, et je ne sais s'il y revint. En tout cas l'on ne saurait assigner à cet architecte de transition le projet d'un édifice semblable. On peut dire la même chose aussi du vénitien Antonio Gambello, sinon comme exécuteur, du moins comme architecte.

Vasari, du reste, range parmi les nombreux disciples de Filippo Brunelleschi, Antonio de Cristoforo et Niccolò Baroncelli florentins, un Domenico du lac de Lugano (le même, d'après quelques-uns, qui travailla à Rome en 1460 et de 1464 à 1475) « et Geremia de Crémone qui travaillait très » bien le bronze, en même temps qu'un Schiavone qui fit *beaucoup de choses* à » Venise ».

Les annotateurs des *Vies* de Vasari croient et à juste titre que ce dalmate ou esclavon n'était autre que Luciano di Martino de Laurana, artiste distingué que Federico, comte d'Urbin, ayant décidé de faire dans sa résidence une *habitation belle et digne de sa condition non moins que de la gloire de ses ancêtres*, par une lettre-patente de Pavie en date du 10 Juin 1468, choisit comme *ingénieur et chef de tous les maîtres qui travailleront à la dite œuvre... de tout grade et de tout métier* (2).

Il n'y a pas, ce semble, à Venise de monument qui corresponde mieux que la porte de l'Arsenal aux caractères primitifs et graves d'un élève de Brunelleschi, à l'assertion de Vasari et même au temps et à l'idée d'identifier le maître esclavon cité par lui et travaillant chez nous, avec l'architecte de la partie du Palais des ducs d'Urbin, qui accuse certaines tendances de conciliation avec l'art lombard et où quelques années plus tard laisseront une preuve de leur mérite les plus habiles décorateurs lombards de la Renaissance qui travaillèrent en Italie et spécialement à Venise.

(1 2) Texte It., p. 141.

Enfin pour résumer le mérite esthétique de l'entrée architectonique de l'Arsenal et spécialement en ce qui concerne certain défaut d'équilibre entre le concept et les détails, je ferai ici l'application du mot de Sénèque, à savoir que: « tout commencement est loin d'être la perfection ».

ANTONIO RIZZO.

En dehors des travaux du Palais Ducal nous avons peu de détails sur cet architecte et sculpteur, le plus grand des artistes qui dans la période de la Renaissance travaillèrent à Venise, et dont le nom parfois oublié et parfois étrangement confondu avec celui des autres maîtres a droit en toute justice à être mis plus en relief.

De Rizzo comme sculpteur nous n'avons qu'une seule œuvre portant sa signature, c'est la célèbre statue d'Ève qui fut placée dans l'une des niches latérales de l'Arco Foscari peu de temps assurément avant que cette partie du Palais Ducal fût achevée sous le Doge Giovanni Mocenigo († 1485). Statue qui, avec celle d'Adam, dut être exécutée, suivant quelques-uns vers l'année 1462 et à louange de laquelle Rafaello Zovenzonio adressait le distique suivant à *Crispo Veronensi marmoraio clarissimo:*

Si tua forma fuit, quae marmore vivit in isto,
Quod mirum, si vir paruit, Æva, tibi! (1)

Dans cette figure (P. 11, pl. 45 et 58 fig. 1 et fig. 5) dont la pose, comme l'écrit justement Selvatico (2), rappelle l'une des nombreuses Vénus antiques, le sculpteur a toutefois choisi pour modèle le vrai, comme on le devine aux traits du visage, au cou, aux épaules, aux bras, aux extrémités, au modelé des seins (plutôt rapprochés) et à la forme des jambes. Mais sur un point ce travail rappelle le conventionnalisme classique des statues antiques, et c'est dans l'arc costal ou fourchette de l'estomac.

Tandis que je trouve peut-être un peu trop relevés les côtés (caractéristique des figures de Rizzo), plutôt raide la disposition des mains, médiocre l'attache de la droite et dans les yeux un peu tombante la paupière inférieure, ce qui y produit une hauteur exagérée de la bulbe, je ne partage pas au contraire le sentiment de Selvatico qui voit dans ce nu « les jambes et les hanches profilées non avec une juste observation du naturel ».

Pleine d'expression, magistralement faite et modelée avec une profonde connaissance du corps humain, telle est la statue d'Adam dans l'autre niche du même côté de l'Arco Foscari (P. 11, pl. 48 fig. 2). Cette sculpture n'est signée

(1, 2) Texte It., p. 142.

d'aucun nom, il est vrai, mais pour quiconque a la moindre notion artistique, elle est évidemment l'œuvre de l'auteur d'Ève.

A propos de ces travaux, voici comment s'exprime le *Cicerone* (1) : « Les » statues d'*Adam et d'Ève*, sur le revers de la *Porta della Carta*...., offrent un » sujet très différent, dont la représentation est rare dans la sculpture italienne » de la Renaissance. La première Renaissance, même à Florence, n'a qu'excep- » tionnellement pris pour sujet de ses statues des corps nus, et, dans ce cas, » elle s'est presque toujours bornée à représenter des enfants. Les deux statues » de Rizzo y gagnent un nouvel intérêt, ce sont d'ailleurs les deux œuvres les » plus artistiques de la sculpture vénitienne. Elles l'emportent de beaucoup par » l'habile modelé du corps » sur les travaux du grand monument du Doge Tron aux Frari, « l'Adam, surtout, regardant en avant, est, par son mouvement de » bel essor, par l'expression saisissante de son repentir, une œuvre unique à » Venise, et qui se rangerait parmi les meilleures œuvres contemporaines de » Toscane. Ève, dans une attitude et avec un geste moitié de pudeur, moitié de » coquetterie, rappelle singulièrement, par son naturalisme sans prétention, » l'art septentrional et surtout l'Ève du tableau d'autel de Van Eych à Gand. »

Quant à la statue de Mars (v. P. 11, pl. 48 fig. 2), peut-être exécutée postérieurement aux précédentes, placée dans la première niche sur la cour, et dont les aplombs, la ressemblance et la manière dont est traitée la tête, la forme classique du tronc et les membres inférieurs modelés au contraire avec beaucoup d'exactitude, rappellent le genre de Rizzo, Burckhardt (2) ajoute :

« Je crois reconnaître la même main, et non pas Lorenzo Bregno..., dans » la *Statue d'un porte-écusson* immédiatement à côté de l'Adam (vers la cour); » c'est une figure revêtue d'une armure antique, dans l'allure et le style de » l'Adam, avec plus de rudesse peut-être et moins d'expression ».

Dans le même Arco Foscari appartient, à mon avis, au même ciseau ou au même atelier, la figure de l'ange à gauche sur la base de la grande aiguille (P. 1, pl. 18 et 32) et, excepté le guerrier et les trois premières statues qui dominent le grand contrefort angulaire, toutes les autres qui couronnent le côté tourné vers la grande cour, ainsi que les deux sur les aiguilles aux côtés de l'horloge (3). J'appuie mon opinion sur la comparaison de ces figures avec plusieurs du monument du Doge Tron († 1473) aux Frari, dont Sansovino a pu dire : « La statue de Nicolò Trono, 67e doge, avec « plusieurs au- » tres figures qui y sont, fut exécutée par Antonio Bregno (4) ».

Le Monument Tron (P. II, pl. 47) que fit élever Filippo Tron, fils du Doge, est par la masse le plus grand monument funèbre vénitien de notre Renaissance et n'a pas de rapport avec les œuvres toscanes analogues de cette période.

(1 2 3 4) Texte It., p. 142.

Architectoniquement le motif principal est fourni par les deux pieds-droits latéraux, séparés par les corniches qui courent à travers le monument et rattachés en haut par une archivolte à lacunars ou caissons, et par le relief du corps médiane dont la dernière corniche qui s'avance supportée par des modillons soutient la romanisante urne du Doge, artistement la partie la plus caractéristique du monument. Le second ordre de ce corps a cependant l'air un peu lourd et la répétition des compartiments horizontaux, des niches, et de certaines formes, donne encore à cette œuvre un aspect d'ensemble un peu froid. Il n'y a qu'un seul entablement : celui du haut complet avec gouttière ; les autres divisions avec juste raison ne sont au contraire formées que que par les corniches. Dans quelques-unes de celles-ci, dans l'archivolte et dans la cimaise du stéréobate (dont le soubassement est peut-être surchargé de membrures) il faut observer que le listel inférieur à la *gorge droite* très en saillie, est suivi d'un demi-rond, déterminant ainsi un profil de modénatures manquant d'inflexion et par conséquent non très gracieusement combiné. Ce type spécial d'ornement, dont je reparlerai plus loin, se retrouve encore dans la corniche avec corbeaux sur la porte aveuglée du second ordre de l'Arco Foscari dans le côté tourné vers la grande cour, dans le portail de l'Église de S. Hélène (aujourd'hui S. Aponal), et on le voit avec moins d'élégance encore employé pour la première fois dans la grande porte vers la terre de l'Arsenal terminée au moins une vingtaine d'années avant le mausolée Tron.

Dans ce monument la partie architectonique comme la partie ornementale appartiennent au même degré à la libre Renaissance et il faut surtout admirer les ornements verticaux si curieux pour la variété des compositions, la manière ou le genre de sculpture.

Dans les feuillages, sur les lemnisques, dans les vases, le long de certaines modénatures, dans les ovules, à l'intérieur des niches et sur les autres ornements et décorations, on discerne encore non seulement les traces des vieilles dorures ; mais la tendance extraordinaire des Vénitiens pour le luxe et la couleur se révèle encore ici par l'emploi des marbres bigarrés et polychromes des miroirs du stéréobate, par les différents champs ou carrés et par les vestiges de peinture sur le fond de l'ample demi-lune supérieure.

Mais ce qu'il y a de plus caractéristique dans cette œuvre, « est l'élément statuaire tant pour le concept que pour la forme ». La naissance, la vie, la mort, la résurrection sont ici rendues par les figures de l'Annonciation dans le haut, par la statue du Doge debout dans l'arche inférieure, par celle du mort couché sur le tombeau et plus haut par le Christ ressuscité. Cette dernière allégorie n'est toutefois pas nouvelle dans les tombeaux comme le montrent, sans citer des œuvres d'une époque bien plus éloignée, le monument

Brenzoni dans la ville natale de Rizzo, et à Venise dans l'Église des Frari, celui du Bienheureux Pacifique ([1]).

Tandis que dans la partie supérieure du mausolée Tron, le Père Éternel sur le sommet du grand arc et aux côtés l'ange Gabriel et l'Annonciation désignent ensemble la Résurrection comme l'alpha et l'oméga de la vie du Christ et expriment par conséquent une idée éminemment chrétienne, les nombreuses autres figures représentent au contraire une pompeuse ou prétentieuse allégorie à l'éducation, aux œuvres, aux vertus et à la noble famille du Doge que le sculpteur a placé sur un sarcophage décoré avec idée et formes absolument païennes, avec statuettes et avec guirlandes qui encadrent des médaillons ayant des effigies rappelant la mère des Gracches et la famille des Césars.

Malipiero, dans ses *Annali Veneti* ([2]), affirme que le Doge Tron « était laid de figure » et que son image fut sculptée en marbre dans la partie inférieure du monument *(v. fig. 6)*, telle qu'on la voit représentée sur les monnaies tant recherchées qui portent son nom et furent frappées sous son administration. La tête expressive est modelée par un artiste exercé avec une scrupuleuse exactitude, et jusque sur les mains s'accuse nettement l'étude du vrai soit dans le tissu des veines soit dans la forme des phalanges. Cette figure, par la manière dont sont traités les linéaments, la barbe et les extrémités, a des analogies avec celle du Doge Agostino Barbarigo qui se trouve aujourd'hui dans la sacristie de l'Eglise de la Salute *(v. fig. 7)*.

Dans la statue de Tron, le sculpteur n'a eu recours à aucun expédient ou artifice conventionnel et il en résulte une œuvre qu'on peut appeler originale. Originalité ou simplicisme de portrait quattrocentiste qui a même été poussée trop loin dans les vêtements et qu'on eût pu esthétiquement animer par une ligne quelconque ou draperie moins pauvre ou plus libre. A l'origine l'impression vériste de cette figure devait être encore plus forte, grâce surtout aux ornements richement dorés des habits, dont le dessin n'a pas entièrement disparu.

Mais je retrouve la main de Rizzo, et cela aide aussi beaucoup à identifier cet artiste avec l'Antonio Bregno de Sansovino, surtout dans la statue en marbre à droite du Doge, laquelle représenterait la Charité *(v. fig. 8)*. Et en effet quoiqu'elle soit drapée et d'allures un peu différentes, on y retrouve la même forme de corps féminin que dans l'Ève du Palais Ducal. On rencontre encore d'autres ressemblances dans les détails de ces statues, ainsi par exemple, dans la structure du crâne, dans les traits du visage et la forme des mains, spécialement dans les petites phalanges qui se plient en sens contraire à la paume, c'est-à-dire en opposition des tendons du système nerveux.

([1] [2]) Texte It., p. 142 et 143.

Du reste la statue de la Charité n'a ni le sentiment ni la spontanéité naturelle de celle d'Ève, et j'y trouve au contraire une plus grande tendance au classique qui apparaît surtout dans le profil du visage, dans les mains et peut-être plus qu'ailleurs dans la forme des pieds lesquels semblent stéréotypés sur quelque chef-d'œuvre antique. Les vêtements qui dans le haut par la finesse et l'adhérence au tronc de la tunique relevée et en bas par les intervalles entre les plis abondants du manteau laissent ressortir le nu, sont en certains endroits un peu tourmentés ; caractéristique commune aux autres œuvres de Rizzo et de la Renaissance, antérieures, contemporaines et même postérieures à ce monument.

Et c'est précisément, par l'analogie des draperies, par la légèreté des proportions, par l'interprétation de la forme et le souffle vivant que j'y trouve des éléments de parenté avec le ciseau de l'élégante statue de l'archange Gabriel sur la porte de la Madone de l'Orto (v. P. I, pl. 25) et quoique à un degré moindre, même dans les deux statues représentant la même scène qui se trouvent sur l'entablement du maître-autel de S. Stefano.

Dans l'autre arche du tombeau Tron la figure symbolisant la Prudence *(v. fig. 9)* est plus expressive et délicate, mais la tendance classique y est encore plus manifeste soit dans la disposition et dans la direction plus rectiligne des plis des vêtements, soit dans la forme, dans la manière de modeler la tête, les bras et le tronc, qui à première vue donnent l'impression de certaines sculptures du XVI[e] siècle avancé. L'abdomen ou pour parler plus exactement, le bassin, est encore ici plus ample, et les mains avec leurs attaches, quoique exécutées avec plus de conventionnalisme, rappellent la droite d'Ève.

Il faut encore observer dans les deux statues du monument Tron, la finesse de l'exécution, la morbidesse des chairs et la tournure de certaines parties qui dans la figure de la Prudence dégénèrent toutefois un peu en faiblesse. Les autres (excepté l'ange, le défunt, la figure représentant l'harmonie, et le porte-écusson de gauche) manquent d'expression et appartiennent aux travaux du genre décoratif. Dans les statues de femmes rangées dans le dernier ordre de niches se trouvent, il est vrai, de bonnes extrémités et des têtes sculptées avec certaine grâce, mais de haut en bas toutes de même type et ressemblant à celle de la Charité. Vraisemblablement ces sculptures, quoique du même atelier, furent exécutées par des sculpteurs secondaires.

La fréquente répétition des lignes parallèles des draperies qui sur quelques-unes de ces figures ont quelque chose d'archaïque, semble encore révéler l'esprit spéculatif d'un professionnel qui par l'imitation d'un modèle antique a voulu se tirer plutôt à la hâte que d'une autre manière de certaines difficultés ; mais tombant par conséquent dans un excès d'uniformité ou de monotonie. Et c'est spécialement dans ces travaux décoratifs, et même dans l'ar-

change Gabriel et dans les trois statues de l'urne que l'on retrouve des analogies plus que suffisantes pour adjuger, comme je l'ai fait, à Rizzo et à ses éléves un certain nombre de celles qui entourent l'Arco Foscari.

Que Rizzo ait aussi achevé la construction de cette partie du Palais, il me semble qu'on peut encore le conclure du document suivant inédit:

1483, 25 Février. — *Une lettre a été adressée à mess. le podestat de Parenzo, pour le prier de ne pas s'opposer, mais d'aider à charger de pierres pour la porte du palais la barque que lui a envoyée ser Antonio Rizzo.* D'autres recommandations semblables concernant maître Antonio Rizzo étaient faites en 1484 aux podestats de Pola et de Rovigno ; mais il s'agissait alors des matériaux nécessaires à la reconstruction de la partie du Palais incendiée le 14 Septembre 1483.

Monument Orsato Giustinian. J'ai signalé le sarcophage Tron comme l'une des meilleures parties de ce mausolée, et il n'est pas seulement intéressant par la beauté générale de la forme, par l'élégance des profils, par les sculptures allégoriques et le bon goût des autres ornements, mais encore parce qu'il rappelle une œuvre postérieure qui existe encore, à savoir le tombeau de bronze du Card. Giov. Battista Zeno *(v. fig. 10)*, et un second qui servit de modèle pour ce dernier et qui malheureusement est tombé en ruines et a été dispersé, je veux dire le monument en marbre sculpté en l'honneur d'Orsato Giustinian (mort en 1464 à Modone), autrefois dans la Chapelle qu'avait fait construire également Marino, neveu d'Orsato, dans l'ancienne et petite Église de S. Euphémie dans le cloître de S. André de la Chartreuse. A propos de cette urne dont Sabellico [1] parle en ces termes: « hic ursati iustiniani ex pa- » rio marmore sepulchrum affabre cœlatum », Sansovino [2] a dit de son côté: « Orsato Giustiniano, . . . repose sur un caisson de marbre au milieu d'une » chapelle, avec la statue couchée, sculptée par Antonio Dentone ».

Du monument Giustinian je n'ai retrouvé qu'une statue sur six en marbre (P. II, pl. 99) de 0, 84 de hauteur [3] ; mais heureusement on peut encore en avoir une idée, car il a été reproduit par Grevembroch dans son recueil d'aquarelles et de dessins [4], intéressants moins par la manière dont ils furent exécutés, que pour les souvenirs et indications d'une foule d'œuvres dont les unes n'existent plus ou ont été perdues, et les autres ont été enlevées de leur place primitive ou sont aujourd'hui à l'état fragmentaire.

Grâce à ce dessin (*v. fig, 11*) et à cette gracieuse figurine ou surprend une telle affinité entre l'urne des Frari et celle de la Chartreuse qu'on se demande si elles ne sont pas l'œuvre du même maître, ou encore si le sarcophage de Tron n'a pas été exécuté par un autre sculpteur sur le modèle de celui de Giustinian. Du reste la première hypothèse offre plus de vraisemblance

([1 2 3 4]) Texte It., p. 144.

ayant de plus pour elle les grandes analogies qui existent entre la susdite statuette et plusieurs sculptures du monument Tron et en outre avec les bas-reliefs sur les arcs du palier de l'escalier des Géants du Palais Ducal (P. II, pl. 91).

Disons encore à ce sujet, comme l'indique un document controlé par Michele Caffi (?), qu'en 1467 par l'intermédiaire du Prieur de S. André de la Chartreuse (c' était là et à ce moment qu' on construisait la Chapelle Giustinian) Antonio Rizzo expédiait au Prieur des Chartreux de Pavie *trente-trois plinthes pour colonnes* pour le prix total de 25 L. et 8 s.

. Toutefois à travers un certain maniérisme j'entrevois encore les éléments des œuvres de Rizzo, jusque dans une statuette en marbre (haute de 0,84 y compris la plinthe qui est au contraire rectangulaire) existant dans la sacristie de S. Stefano et que j'a eu le bonheur de faire reproduire *(v. fig. 12)* avant que n' aient été cassés l' avant-bras droit et les pieds. Ce travail conserve même des traces de dorure.

Monument Vittore Cappello. Sansovino ([1]) parlant des hommes illustres enterrés dans l'Église de S. Hélène, dit « qu'il faut citer, en commençant par la » porte principale très ornée, Vittorio Cappello, dont la statue pédestre faite de » très fin marbre de Paros au naturel par Antonio Dentone sculpteur Vénitien » et très célèbre en son temps, est placée à genoux devant Sainte Hélène ».

Ce groupe qui à l'origine était placé dans la demi-lune de la susdite porte et fut exécuté sur les ordres des fils de Vittore Cappello († 1467), se trouve aujourd'hui dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul, tandis que les décorations architectoniques sont été au contraire appliquées en 1841 à l'entrée principale de notre Église de S. Apollinaire ou Aponal ([2]).

Aussi cette porte (*v. fig. 14*), privée comme elle est des sculptures du frontispice, n' est plus aujourd'hui à son avantage et peut-être même quand elle était complète, sa partie supérieure devait-elle avoir un aspect plutôt lourd contrastant avec les bonnes proportions de l' entre-colonnement et avec les formes agiles des colonnes cannelées et de leurs piédestaux. Ces colonnes étant d'ailleurs trop rapprochées des parastes, il en résulte une combinaison de chapiteaux légèrement enchaînée ; on remarque également que l'archivolte, au lieu de retomber sur un entablement complet, gravite uniquement sur une architrave modelée en forme de corniche laquelle s'avance en saillie pour donner un point d' appui convenable au groupe statuaire. Peut-être n' a-t-on pas assigné à cette espèce de corniche un plus grand développement pour ne pas donner dans le lourd; mais comme on le verra plus loin, c' est là une des caractéristiques distinctives de l'architecte Rizzo. Appliquée du reste de cette manière elle paraît assez mesquine. Ensuite les modillons, avec têtes léonines et feuil-

([1] [2]) Texte It., p. 144.

lages, qui la supportent en guise de lambourde, semblent au contraire par le type et l'emploi, appartenir à la période de transition.

La manière de grouper les modénatures soit de l'archivolte, soit de la corniche, leurs ornements un peu trop abondants et les lacunars ou caissons des douelles, ont des rapports visibles avec le susdit mausolée Tron et avec l'arc et la susdite porte aveuglée de l'Arco Foscari. Ce qui diffère au contraire de ce mausolée, ce sont les décorations des chapiteaux composites (les abaques trop déchiquetés par les ornements rappellent mal leur emploi) dont le feuillage de forme lancéolée fait songer jusqu'à un certain point au genre de sculpture de certains chapiteaux dans les chapelles absidales de la nouvelle Église de Saint-Zacharie et même les deux soutenant le champ de l'Arco Foscari sur lequel était placé le groupe du Doge Moro avec le lion symbolique (P. 1, *fig. 57*).

Si ce portail, l'une des premières œuvres de la véritable Renaissance, peut offrir quelque intérêt à l'architecte, beaucoup plus importantes pour quiconque étudie la sculpture de cette époque, sont les statues qui en constituent la grande décoration (P. II, pl. 50).

La pensée religieuse ou le concept de la composition de ce groupe dérive de l'art ancien; mais l'artiste de la Renaissance affranchi désormais de tout lien hiératique y a disposé les personnages dans des attitudes tout à fait nouvelles et les a combinés le mieux possible et même, comme on dit ordinairement, avec un certain goût pittoresque.

Bartolomeo Bono qui, au point de vue esthétique fut, après le sculpteur du bas-relief de la porte de la Chapelle Cornaro aux Frari, le plus grand des artistes qui travaillèrent à Venise vers la fin de la soi-disant période ogivale, aurait pu donner en traitant ce sujet deux figures qui prises isolément auraient paru bonnes, mais qui au contraire par le maniérisme et quant au sentiment auraient été muettes et sans âme et quant à la composition peut-être raides et mal coordonnées entre elles.

L'influence de la liberté grandissante sur l'individualisme artistique et la passion pour la recherche de l'agréable et pour l'étude du vrai qui, rajeunissant l'art, lui apportaient de nouveaux éléments pour la vitalité que traduit avec tant de force le mot Renaissance, sont déjà visibles dans ce groupe et spécialement dans le portrait du Capitaine Vittore Cappello, au point de surpasser et de beaucoup le mérite de celui de Foscari sculpté par Bono sur le Portail de la Carta (P. I, *fig. 54*).

Il ne faut pas moins admirer dans cette statue si expressive de la Renaissance les mains modelées avec naturel et bon goût, et dont la droite rappelle beaucoup l'Adam de Rizzo. A cette figure guerrière agenouillée tient lieu d'élégant contraste la statue peut-être moins exactement mais habilement pro-

portionnée de sainte Hélène dont les linéaments et le modelé du visage ressemblent à l' Ève de ce maître, avec laquelle elle a encore d' autres rapports dans la manière de la pose, dans la forme des mains et en particulier dans les défauts de leurs attaches (*v. fig. 3*). La disposition des plis de la robe diffère toutefois tant soit peu des draperies des figures inférieures du mausolée Tron et a au contraire quelques analogies avec plusieurs statues du monument et de l' Arco Foscari exécuté par les Bregno comasques (V. P. I, pl. 16). Analogies qui pourraient peut-être provenir du goût de l' époque, du choix d' un motif facile ou déjà connu, du reste d' un conventionnalisme d' école, ou encore de la collaboration de deux maîtres différents.

Puis il importe de ne pas oublier que très probablement entre l' exécution de ce groupe et le tombeau colossal de Tron durent s' écouler certainement beaucoup d' années, et que les manières de Rizzo allaient toujours se modifiant de plus en plus vers le vérisme, ce qui peut encore mieux se déduire de ses dernières œuvres du Palais Ducal.

Quoique l'urne en bas-relief, derrière les figures du groupe de S. Héléne, ait une forme différente, elle n'en accuse pas moins le goût et la même tendance à romaniser, de l'artiste qui conçut et sculpta les sarcophages de Tron et de Giustinian.

La statue de Cappello, par le costume et la structure du torse a en outre des affinités avec celle de Giacomo Marcello dans le monument des Frari (v. P. II, pl. dans le frontispice).

Cicognara [1], parlant d'Antonio Dentone à qui on attribuait la sainte Catherine qui foulait aux pieds la tête de Massimino (œuvre exécutée pour l'église des Saints-Apôtres et qui a été renversée pour faire place à un autel détestable) se demanda si elle n'avait pas été faite par ce sculpteur et Selvatico étudiant le monument *in aria* du capitaine Melchior Trevisan dans l'Eglise des Frari *(v. fig. 13)*, dont les figures furent exécutées de tête principalement et qu'il rangeait au contraire parmi les travaux de cet artiste, s'écriait à juste titre: « Il en est qui se sont mis en tête d'attribuer cette œuvre à Antonio » Dentone, le sculpteur du monument Cappello: mais où sont donc les analogies de style entre les deux œuvres, je ne le sais vraiment. S'il suffisait de » venir de la même école pour autoriser de telles conjectures, il faudrait alors » proclamer Dentone auteur de tous les monuments de caractère lombardesque » qui ne portent pas de nom d'auteur » [2].

Les manières du groupe du monument Vittore Cappello et de certaines figures de celui de Tron sont en quelque sorte visibles dans la statue de S. Marguerite terrassant le Dragon, dans une niche de la façade de la maison attenante à l'Église du même nom. Sculpture qui jusqu'alors n'a pas été prise

[1 2] Texte It., p. 145.

en considération sans doute à cause des nombreuses et grossières retouches y compris le baroque Dragon. La date MDCCC qu'on y lisait encore il y a quelques années, pourrait en outre autoriser quelques suppositions relatives au sort des fragments de la susdite statue de S. Catherine.

Quelques écrivains, suivant servilement l'une des nombreuses et superficielles hypothèses de Moschini ([1]), ont encore attribué à Dentone le bas-relief en marbre de la Descente de Croix *(v. fig. 15)* aujourd'hui dans la sacristie de l'église de la Salute et provenant, à mon avis, lui aussi, de la Chapelle des Giustinian de S. André-de-la-Chartreuse, travail qui au contraire accuse nettement les manières de Tullio Lombardo dont je parlerai plus loin.

Gonzati, décrivant le bas-relief de la Chapelle du Saint dans l'Église du même nom à Padoue, rapporte le passage suivant d'une lettre écrite en Décembre 1573 par Francesco Segala sculpteur padouan: « .... le carré de marbre dans lequel est l'histoire du soldat qui tue la femme, dans la chapelle de S. Antoine est de Giovanni Dentone », maître que Gonzati croit être le *Zuan Padoano detto da Milan, discepolo del Gobbo* (Cristoforo Solaro), dont parle l'Anonimo Morelliano. Et en effet les documents relatifs à ce travail (a. 1524) citent *Zuan da Milan* ([2]).

D'où il semble que l'on devrait supposer l'existence de deux sculpteurs surnommés Dentone, ce qui n'est pas douteux, à mon avis ; mais pour l'ancien ou le premier Dentone on ne connaît et il est impossible de découvrir dans les papiers des archives aucun document qui, suivant la métaphore reçue, permette de prendre le taureau par les cornes.

A Creola (village situé à quelques milles à l'ouest de Padoue) dans l'oratoire qui appartient au collège arménien Moorat, on voit le tombeau en marbre du capitaine Benedetto Crivelli ou Crevelli († 1516) élevé en mémoire des grands services qu'il avait rendus à la République de Venise.

Ce tombeau (dérivant en principe des vieilles arches médiévales) soupçonné je ne sais pour quelles raisons d'être l'œuvre d'un Dentone ([3]) et qui certainement ne rappelle pas les monuments attribués à Antonio et n'a rien de commun avec le bas-relief convulsé du susdit Giovanni, se compose d'un caisson rectangulaire avec écussons et inscriptions supporté à moitié par une espèce de dé et à chaque angle par une colonne mal faite, au-dessus duquel est le sacorphage sur lequel est couchée la statue du défunt revêtu d'une armure, peu visible à cause de son élévation.

Et ici je crois bien plus utile de rappeler le grand développement décoratif donné à une structure organique du même genre, par le padouan Andrea Briosco dans le tombeau de Torriani à S. Fermo Maggiore de Vérone *(v. fig. 16)*.

([1] [2] [3]) Texte It., p. 145 et 146.

Antonio Rizzo était-il de la famille de Dentone (mais non artistes) dont j'ai retrouvé quelque trace? Et dans ce cas ou autre le sobriquet de *Rizzo* lui fut-il donné au contraire pour cette particularité de cheveux qui fit surnommer Briosco *Riccio* ou *Crispo?*

Ou encore le maître avec lequel il fut confondu s'appelait-il Dentone par surnom?

Là-dessus encore règne l'obscurité, et au lieu de m'égarer à tâtons dans le sombre et infini domaine de l'hypothèse, j'accepte comme meilleurs et plus concluants les résultas de l'analyse comparée des œuvres en question, d'où il ressortirait que le groupe de S. Hélène, et spécialement l'urne d'Orsato Giustinian et le monument Tron seraient des productions de l'atelier où furent exécutées l'Ève et la plupart des plus précieuses sculptures de la Renaissance du Palais des Doges.

Ceci détruisant en partie l'opinion de Sansovino ferait supposer qu'il a sinon fait une bévue, du moins confondu les noms et les œuvres des deux artistes. Erreur assez semblable à celle, on le sait déjà, qu'il a commise relativement à l'auteur de la susdite d'Ève qu'il dit avoir été sculptée par André Riccio padouan (1).

Comme je l'ai indiqué dans la première partie de cet ouvrage, Sansovino a écrit cependant que la grande façade intérieure du Palais Ducal « fut » l'œuvre d'Antonio Bregno Architecte et Prothomastro du palais » et plus loin, que l'escalier surnommé depuis *des Géants* « avec la façade de l'édifice, » fut commandé par le susdit Antonio Bregno » (2).

A propos de la période de transition, j'ai fait savoir que très vraisemblablement les frères Paolo et Antonio Bregno comasques, ou les auteurs du mausolée du Doge Foscari, avaient encore pris largement part aux grands travaux architectoniques et décoratifs de l'intérieur du Palais Ducal et précisément de l'édifice sur le revers du Portail de la Carta qui sert également de porte ou d'entrée intérieure dans la cour et que j'ai appelé Arco Foscari. Mais l'Antonio Bregno indiqué d'une manière spéciale comme sculpteur du tombeau de ce Doge ne peut assurément pas être confondu avec l'auteur ni regardé même comme l'auteur de celui de Tron.

Dans la partie statuaire comme dans l'architecture de ces monuments funéraires il n'est pas facile de retrouver d'autre lien que celui qui existe entre les œuvres de transition et celles de la Renaissance, à savoir dans les unes le triomphe de tendances nouvelles qui dans les autres apparaissent enveloppées d'une foule de caractères, héritage des vieilles écoles. Et la grande différence de mérite de la forme et de goût qui sépare ces sculptures ne me permet pas de supposer que l'Antonio Bregno, sculpteur *principal* du monument Foscari,

(1 2) Texte It., p. 146.

se soit perfectionné et soit même devenu l'Antonio Bregno du mausolée Tron et l'Antonio Rizzo de l'Ève et de l'Adam, car même dans l'art à cette époque le miracle n'était pas possible. Comme conséquence donc de ce que j'ai déjà dit et du résultat des comparaisons artistiques combinées avec ce qu'a écrit Sansovino, peut-être pourrait-on, ce semble, admettre qu'au XV[e] siècle deux Antonio Bregno travaillèrent à Venise dont l'un avec le surnom de Rizzo. Quoiqu'elle ait été admise logiquement, je le reconnais par certains auteurs ou critiques, cette conclusion n'a pas le don de me persuader et à ce propos j'ouvre ici un sorte de parenthèse, mais non sans avoir auparavant demandé pardon au lecteur de m'étendre si longuement sur ce sujet.

Cicognara, à propos de la gravure déjà citée (P. 1, p. 44) de Giampiccoli au-dessous de laquelle on lit que les frères Bregno furent les auteurs du monument Foscari, a écrit: « Quoique nous n'ignorions pas (?) la source où » les éditeurs de cette estampe ont puisé l'indication que les Bregni étaient » originaires de Côme, comme il ne nous a pas été possible de découvrir sur » les monuments indiqués le nom et la patrie de ces artistes, nous avons » toutefois un motif de quelque évidence pour ne pas douter de leur origine, » motif tiré de la connaissance d'un autre individu de cette famille, page 155 » du livre des *Monumentorum Italiae quae hoc nostro seculo a christianis posita sunt* » *lib. IV. editi a Laurentio Schradero Halberstadien, Saxone;* dans lequel parmi » les inscriptions des Églises de Rome est rapportée la suivante » qui se trouve à Santa Maria della Minerva:

« ANDREE BREGNO EX OSTEN. AGNI COMENS. STATVARIO CELEBERRIMO, COGNOMENTO POLICLETO, QVI PRIMVS CELANDI ARTEM ABOLITAM AD EXEMPLAR MAJORVM IN VSVM EXERCITATIONEMQVE REVOCAVIT. VIXIT ANNOS LXXV. MENS. V DIES VI. BARTHOLOMEAVS BOLLIS REGISTRI PONT. MAG. EXECVTOR, ET CATHERINA VXOR POSVERVNT MDVI ».

Il s'agit du célèbre sculpteur Andrea Bregno qui, entre autres œuvres, sculpta à Rome en 1473 l'autel de la sacristie de S. Marie du Peuple et qui avec Giovanni Dalmata exécuta le monument Tebaldi à la Minerve et celui de Roverella à S. Clément; on lui doit également en 1485 l'exécution à Sienne du riche autel Piccolomini.

Cittadella ([1]) raconte que: *Mag. Andreas sculptor f. q. Christofori de Bregnis de Rigesio, solitus habitare tempore ejus vite et mortis in Civitate Rome in loco appellato Montecavallo* (avec sa femme Catherine et Anastasie des Bregni) y mourut en Septembre 1503. Ce qui fut cause que ses neveux *Mag. Christoforus et Mag. Joannes Antonius filii q. Ambroxj de Bregnis de Rigesio taiapetre et scul-*

([1]) Texte It., p. 147.

ptores .... habitatores Ferrarie extram portam S. Pauli, se mirent d'accord, par acte notarié en date du 26 Mars 1504, pour faire le voyage de Rome et y recueillir l'héritage de leur oncle. Assistait, entre autres, à ce contrat passé à Ferrare même, *Mag. Hieronimo f. q. Chistofori de Bregnis de hostene .... sculptor et tajapetra* (peut-être frère d'Andrea) *hab. Ferr. in cont. S. Michaelis; Mag. Georgio f. q. Mathej de Braschis de Porlezza .... tajapetra hab. Ferr. extra portam Sti. Pauli e Mag. Donato f. q. Petri de Busatis de Campion ... tajapetra hab. Ferr. extra portam S. Pauli.* Nous avons déjà vu un Antonio Busato travailler à la porte de la Cà d'Oro avec Matheo Reverti, et le maître Donato, dont il est ici question, en Juillet 1485 habitait à Venise à S. Vitale [1]; mais je reviendrai un peu plus loin sur lui et sur ses homonymes.

Signalons encore un autre document publié par Cittadella [2] d'où il ressort que, le 10 Octobre 1509, Antonio fils de Pietro Brignoni milanais sculpteur sur bois, demeurant alors à Ferrare *bucaechanalium,* donnait l'ordre à maître Battista Brignone sculpteur [3] absent, de remettre au jurisconsulte Marino Querini une boutique située à Venise dans le quartier de S. Maria Formosa, et louée à Antonio et à m.o Paolo de Lanzano sculpteur. Il est donc probable qu'il habitait d'abord cette ville et y exerçait son art. Les témoins de cet acte signé à Ferrare furent Antonio Lombardo sculpteur (fils du fameux Pietro) demeurant dans le susdit quartier *bucaechanalium,* et Michele di Giovanni Costa peintre dans le quartier S. Nicolò.

D'après Cittadella, en 1521 des travaux de sculpture étaient exécutés à S. François de Ferrare par maître Cristoforo fils d'Ambrogio et un Battista Rizio, fils de Bernardino, tous deux dits *de Milan* et demeurant au-delà des fortifications de Ferrare près la porte de S. Paul où habitaient les susdits frères Bregno et, suivant ces documents, encore un Cristoforo d'Ambrogio Borgognoni, un Cristoforo di Ambrogio Stoporoni qui en 1517 recevait le règlement de compte de ses travaux des mains de Giovanni Sadoleto à Modène, et un Cristoforo *Scarponus* ou *Rusconum.* La grande probabilté que ces derniers noms ou surnoms ne furent donnés qu'à un seul artiste eût mérité, à mon avis, d'être tranchée par des comparaisons entre les travaux de Modène et de Ferrare, chose que Cittadella n'a su faire par défaut de pratique d'art. Il s'est montré en outre hésitant à établir une identité des Bregno avec les Borgognoni et Brignoni; toutefois sur un acte très important que j'ai retrouvé aux Archives d'État de Venise, j'ai pu constater que le sculpteur Lorenzo Bregno qui travailla tant dans cette ville s'appelait aussi Brignono.

Vu la facilité avec laquelle on altérait alors les surnoms, il pourrait encore de faire que le *m.m Bernadinum de Joannis blenij lapicidam* qui en 1515 demeurait à Venise appartînt aussi à la famille des Bregno.

(1-2 3) Texte It., p. 147.

Puis relativement aux noms des auteurs du monument Foscari, je rappellerai que sur les testaments faits, dans les années 1519 par 1518 et le sculpteur Manfredo, fils de Paolo du château de Bissone figurent les frères Paolo et Antonio, fils de Pierre, originaires du même pays (1); mais je ne crois pas pouvoir admettre qu' ils descendaient des Bregno leurs voisins d'Osteno, et je ne sais s' ils vinrent jamais travailler à Venise. Paolo, père de Manfredo, apparenté avec les (Ravolti et les Garvio) mourut toutefois dans cette ville.

Au point de vue des déductions et aussi de l' influence des grands maîtres de la Renaissance, il importe davantage de savoir qu' en 1449 (12 Mai) un maître Antonio Lugano *stava a S. Maria de Vanzo* à Padoue était créancier du Tombeau du Saint *per molte cornixe e priede grande andè dentro e de fuore de la pala* du maître-autel dans l' église de S. Antoine de cette ville, juste à l' endroit et au moment où y travaillait Donatello (2).

Quant aux autres Bregno, lombards eux aussi, et dont l' un allait à la fin du XVe siècle s' établir en Sicile à Polizzi, je trouve inutile d' en parler ici après avoir signalé la patrie des premiers artistes qui portaient alors ce surnom. Il est vrai que sur les documents nous lisons tantôt *da Como* et tantôt *da Milano*, mais cette indication générique, comme en font foi d' autres exemples, rappelle surtout le Diocèse dont dépendaient la terre de Righeggia ou d'Osteno et les environs du lac de Lugano, ou encore la capitale du pays auquel ils appartenaient.

Disons-le enfin : aucune famille de Bregno artistes n' apparaît, dans les papiers du temps, originaire de Venise ou autres localités de son territoire.

Mais pour le lieu d' origine d' Antonio Rizzo, outre Zovenzonio déjà nommé, nous avons encore Matteo Collaccio, qui, dans une lettre datée de Venise en 1475 et imprimée en 1486, écrivait, à propos des artistes célèbres de son temps : « .... Habet item statuarios Petrum lombardum et patrio artificio » surgentes filios. Antonium Riccium veronensem statua et archytectura cla- » rissimos » (3).

Cette assertion, de grande portée parce qu' elle émane d' un contemporain demeurant alors à Venise, a été reproduite par d' autres et se trouve définitivement confirmée par ce fait que la Commune de Vérone ayant chargé en 1491 des ambassadeurs qui allaient à Venise, de décider maître Rizzo à exécuter les statues que l' on voulait placer sur le Palais du Conseil, ceux-ci de Venise par une feuille en date du 26 Août de la même année rendaient compte de leur mission de la manière qui suit : ... *Parlassimo per vs. commissione a m.o Ant.o rizo Tagiapiera. Lo qual risponde non potesse levar da la Ill.ma S.a implicato in questa excellent.ma fabrica del palazo. E. non possano veder ne possi vegnir Etiam subrogando operarii. Imperoche non se puo levar di Venet.a, Verum quanto*

(1 2 3) Texte It., p. 147.

la Cita volesse farli alcuna provisione annua RIPATRIEREBE *volentiera Invitato da noy volia scriver a Vo. Sp.ª del suo venir a Verona, et quando, disse lo faria, Tamen per quanto mi par non vardati a luy di suo venir* . . . . (1).

Antonio Rizzo, architecte et sculpteur, fils de Giovanni (mort de 1484 à 1486), habitait à Venise dans le quartier de S. Giovanni Nuovo (2). En 1477 il avait déjà épousé Maria, fille de Giacomo Gibellino, dont il semble qu'il eut plus d'un fils. Toutefois sur le testament fait en 1499 par la seconde femme du susdit Gibellino il n'est fait mention que de Simplicio Rizzo (3) que j'ai retrouvé encore cité dans le document suivant qui a échappé aux recherches de Lorenzi :

1490, 25 et 28 Août. — Considérant . . . . . . *labores et solers ingenium, et fides magistri antonij rizo protomagistri marmorarii nostri famosissimi hactenus demonstrati, in dispositione, ordinamentis, laboreriis et fabrica palatij preciosissimi Serenissimi Principis nostri* . ., on lui accorde une *sansaria* de l'entrepôt des Allemands. *Magister Antonius suprascriptus . . . ex num cedit et in suum locum ponit Simplitium filium suum cum condicione et beneficio partis infrascripte* . . . , *quod in casu mortis sui filij restet officium ipsum sansarie Magistro Antonio predicto patri in vita sua* (4).

Bertolotti (5) parlant d'un maître Francesco *de Beneditto* joaillier auquel on doit à Rome plusieurs travaux de pierreries, cite un document en date de 12 Mai 1522, d'où il ressort qu'il dut exécuter, avec maître Simplicio Rizo orfèvre, un S. Georges avec le cheval et le dragon en métal orné de diamants. Simplicio Rizo étant mort à Rome avant l'achèvement de ce travail, il y eut procès entre son fils Antonio et le susdit Francesco, qui prirent pour arbitres les orfèvres Cristoforo Caradosso milanais et Raffaele di Andrea florentin.

Il est donc très probable que Simplicio Rizzo était fils du sculpteur Antonio, identité qui expliquerait comment l'atelier d'Antonio Rizzo pouvait donner à ses heures des œuvres de métal ; supposition qui, malgré un document très douteux et discutable (6) en vertu duquel on veut assigner à Andrea Brioseo dit *Crispo* l'intéressant buste ou portrait en bronze qui se trouve actuellement (7) au Musée Civique de Venise *(v. fig. 17)*, confirmerait l'opinion émise par Burckhardt (8), lequel non sans vraisemblance retrouvant dans ce travail une parenté de style avec l'Adam d'Antonio Rizzo, l'attribuait au contraire à ce sculpteur. Et en effet dans le visage (qu'on observe particulièrement la bouche et le menton), dans le cou, dans la forme et les attaches des clavicules et des épaules qui font presque soupçonner une fonte d'après nature, on rencontre des caractères anatomiques analogues et la même manière de modeler que dans cette statue et dans le Mars de l'Arco Foscari. Je retrouve en outre,

(1 2 3 4 5 6 7 8) Texte It., p. 148.

quoique moins concluantes, des analogies de goût entre certaines parties des vêtements des deux statues sur le stéréobate du monument Tron et la disposition de la draperie du buste où sont encore visibles les traces du tissu de l'étoffe sur laquelle le calque a été fait directement. La perruque vénitienne (1) retouchée après la fonte (qui rappelle à l'esprit de Burckhardt les portraits d'Antonello de Messine) est particularisée comme la barbe du Doge Tron dans le susdit monument, d'une manière si réaliste qu'elle est trop naturelle pour Briosco; on peut en dire autant des yeux. Le sentiment du vrai qui transpire enfin de ce portrait n'a ensuite aucun rapport avec les nombreuses œuvres connues de cet artiste, lesquelles, en ce qui regardent la fusion, diffèrent considérablement de ce travail par la netteté.

Pour revenir à ma parenthèse, je rappellerai de nouveau qu'il y avait à Venise plusieurs familles Rizzo et Riccio non patriciennes, et sur les documents du XVe et du XVIe siècle figurent très souvent des Rizzo (vénitiens) dont plusieurs exerçaient le métier d'orfèvre (2), d'autres le métier de charpentier, d'autres de constructeur de navires. Je l'ai dit dans la première partie de ce travail: un maître Bartolomeo Rizzo, en 1421, conjointement avec l'ingénieur Pecino bergamasque, restaurait à Padoue le palais della Ragione, un Antonio Riccio architecte travaillait en 1432 à Rome (3) et d'autres. de la même famille, dès 1440, étaient établis à Venise et s'occupaient de constructions (4). L'Abbé G. Cadorin cite encore les suivants: Jacopo, Marco, Andrea, Girolamo, Alvise, Giovanni maçon et un Niccolò Rizzo tailleur de pierres; mais ce qu'il est plus intéressant pour moi de faire connaître, c'est qu'en 1485 un maître *Antonio di Ricij taiapiera* travaillait à la reconstruction du Palais Ducal et sous les ordres d'*Antonio Rizo*, comme on le voit par la lettre inédite qui suit :

1485, 12 Juillet. — *Lettera a m.a bertucij, et Antonio di ricij taiapiera in in istria, che m.o Ant.o debia vegnir a Venexia:*

M.o Ant.o de ricijs et M.o bertucio lapicidijs rubinij — Per piui lettere de m.o Ant.o rizo vi e sta scritto non debiatj piuj restar degli non havendo piui de bixogno dei vuj ma che debiati vegnir a Veniexia non volendo nui haver piu spexa. De che non haveti voluto far mente. Al prexente veramente per questa n.a vi replichemo che voiatj obedir a ditte lettere scritte per che intendemo vui non habiati a livrar piui nostro soldo da poi vi e sta scritto per el ditto maistro Antonio. Siche si vui haveti a rimagnir intendemo habiati a star a v.e spexe.

A vui M.o Bertuci vi cometemo che voiatj cum dilligentia mandar piere siano ale soe mexure per che fin hora non trovemo le piere mandate per vuj esser di morello vi esta dato le suo mexure si che cercha questo voiati haver diligente cura, azo non si habiamo a doler de vuj. Appresso vi denotemo che a ser franc.o buxeto el qual

(1 2 3 4) Texte It., p. 148.

vien de gli li havemo dato le mexure de le piere luj a mandar de qui, de che non li date molestia alcuna al suo lavor (1).

Les écrivains contemporains de Rizzo, tels que Collaccio, Zovenzonio, Paccioli (2), Malipiero et Sanudo, et les documents étudiés par l'Abbé Cadorin, Lorenzi et autres, ne parlent aucunement des Bregno à propos de la reconstruction du Palais Ducal et, je le répète, de 1483 à 1498, aucun autre proto-maestro ou directeur de cette partie des travaux n'est désigné hormis Antonio Rizzo.

Il est vrai du reste que le nom d'Antonio Bregno comasque y manque encore avant cette époque; mais, à mon avis, ceci ne peut dépendre que de la perte si regrettable de la plus grande partie des documents antérieurs à 1483.

Le rapprochement, pour le lieu et le temps, de ces deux maîtres (comme le reconnaissait à juste titre A. G. Meyer) (3), rendrait donc beaucoup plus facilement explicable l'erreur de Sansovino qui confondait Antonio Bregno avec Antonio Rizzo, croyant à tort se trouver en présence d'un surnom.

Bref, au lieu de supprimer sans raison l'un de ces artistes si différents ou de les identifier en un seul, comme l'ont fait plusieurs écrivains modernes, il serait beaucoup plus raisonnable de dire que Rizzo n'appartenait pas à la famille des Bregno.

Relativement à la confusion commise par la faute de F. Sansovino (juge assurément incompétent en matière de comparaisons artistiques), et qui attribue à Antonio Dentone des œuvres exécutées par Rizzo, l'erreur dérive aussi, à mon avis, de la coïncidence que ces deux maîtres étaient contemporains et peut-être même collaborateurs. Mais on comprend que cette question serait encore plus simplifiée si quelque découverte permettait d'identifier Antonio Bregno comasque ou luganais avec un sculpteur surnommé *Dentone.*

D'ailleurs on ne doit pas oublier, en tenant compte du milieu ou du temps, que les actes malhonnêtes (impunis) commis par Rizzo au préjudice de la Seigneurie, devaient faire envelopper d'obscurité ou de silence même sa réputation d'artiste.

L'influence exercée à Venise par les peintres sur les sculpteurs au XVe siècle a déjà tenté la plume de quelques-uns; mais les préférences des Vénitiens pour la peinture se manifestent encore et largement même dans l'architecture de la Renaissance par le luxe des marbres polychromes, par les dorures, par la peinture murale décorative et plus encore par la recherche que par la pureté classique, du mouvement ou du jeu des lignes dans les compositions ou combinaisons architectoniques, toutefois le plus souvent avec une telle faiblesse de saillies par rapport aux masses organiques qu'elle peut être jusqu'à une

(1 2 3) Texte It., p. 148 et 149.

certaine époque appelée l'architecture du bas-relief. Et je constate cette influence tant dans la profusion et dans l'extraordinaire et capricieuse variété des ornements, que dans la manière de faire concourir la statuaire à la décoration des édifices.

Cette architecture pittoresco-décorative, laquelle, je le répète encore, n'était que l'expression du goût personnel des Vénitiens, fut favorisée d'une façon toute particulière, je le crois du moins, par l'éclectisme de plusieurs de nos grands maîtres, d'une imagination plus libre que celles de certains constructeurs pour concevoir des choses nouvelles, pour faire des plans et donner une vie et une tournure artistique au type des édifices en rapport avec les mœurs du pays. Et parmi les maîtres les mieux doués de ces qualités figurent en première ligne Giacomo et son fils Gentile Bellini, le premier surtout avec ses dessins si intéressants. Puis nous avons une preuve de cette influence relativement à l'architecture, par rapport à Rizzo lui même, dans le fait suivant que j'ai mis en lumière: Le 21 Juillet 1476 le *Guardiano Grande* et les membres de la Confrérie de S. Marc passaient marché avec *maistro Antonio rizo taiapiera* pour la fourniture des matériaux et le travail d'un escalier en limaçon pensile avec trois portes et un ambon ou chaire de marbre en forme de pentagone, supporté par une console *(jozola)*, qui toutefois devait être exécuté d'apres le dessin fait par un *maestro Gentile* qui incontestablement ne peut être que Gentile Bellini peintre qui, déjà depuis plusieurs années, remplissait au sein de la Confrérie des charges importantes, le seul artiste parmi les confrères qui portât ce nom.

Cette chaire *(pergolo)* devait encore être historiée avec des figures en demi-relief de marbre blanc disposées sur un fond de pierre noire et faites suivant les indications du susdit Guardiano et des confrères. La dépense prévue pour ce travail, qui devait être au plus tard achevé à Noël de la même année, était de 100 ducats dont 15 étaient versés sans retard à Rizzo à titre d'àcompte ou gage (1). Je ne sais rien plus de cette œuvre, enveloppée certainement dans l'incendie de 1485 qui détruisit la Scuola élevée depuis quelques années en cet endroit; dans ce désastre furent encore englobés, parmi tant d'autres trésors artistiques, les tableaux de Squarcione et de Giacomo Bellini, les deux initiateurs de notre Renaissance picturale.

Le monument Emo. Sansovino, à propos de l'Église de S. Marie des Servites, écrivait (2). « Près de la sacristie, se trouve la statue pédestre en » marbre sur un richissime tombeau, de Giovanni Emo, qui, après avoir rempli » de nombreuses ambassades auprès des premiers Princes du monde, mou» rut (1483) à la tête de l'expédition de Ferrare ».

(1 2) Texte It., p. 149.

Au commencement de ce siècle, alors que des barbares et des violateurs éhontés de nos plus précieuses gloires artistiques démolirent presque entièrement cette grande Église, ce monument fut, lui aussi, renversé et les débris vendus et dispersés çà et là. Mais heureusement il est facile de se faire une idéee de sa structure et de la disposition des trois statues qui la décoraient, grâce à la reproduction qu'en a faite à l'aquarelle Grevembroch *(v. fig. 18)*.

La statue en costume sénatorial d'Emo achetée en 1818 par le comte Gerolamo Velo vicentin pour orner sa maison de campagne ([1]), fut ensuite, offerte, avec une partie du sarcophage, au Musée de Vicence où j'ai pu la retrouver *(v. fig. 19)*.

Cette statue, qui comme celle du Doge Tron a tous les caractères d'un portrait, est au contraire proportionnée avec beaucoup d'aisance; mais le vêtement semble disposé pour ainsi dire sans tenir compte de la forme du corps, les extrémités sont traitées simplement et l'ensemble de l'œuvre (malheureusement détériorée par le grattage des dorures et les retouches) manque d'une certaine finesse d'exécution.

Moins heureux, les deux pages porte-écusson ont subi un plus triste exode; d'une villa peu éloignée (?) de Venise où ils étaient parvenus je ne sais quand ni comment, ils ont été enlevés pour quelques centaines de francs par M. Carer, l'un des nombreux soi-disant *antiquaires* de notre ville, lequel (comme je l'ai dit dans la première partie), après les avoir vainement offerts à l'Académie de Venise, les a vendus à un étranger pour plusieurs milliers de francs.

Ces deux statues *(v. fig. 20 et 21)*, que l'élégance et la beauté des formes et le mérite de l'exécution permettent de classer parmi les travaux les plus intéressants de notre Renaissance, ont été attribuées par quelques-uns à Pietro Lombardo, mais elles n'ont au contraire de commun avec les travaux de ce maître que le goût si plein de grâce du temps.

Et en effet les jolies figures, la naïve raideur militaire avec laquelle sont disposées les mains, l'attitude, le genre de pose et la forme des jambes modelées avec un vérisme fort élégant, rappellent bien mieux le sculpteur de l'Adam et du Mars de l'Arco Foscari. Cette affinité ressort encore davantage en comparant les têtes et les visages des deux jeunes gens avec l'Ève de Rizzo, avec la Charité, les porte-écusson et les amours en bas-relief sur le monument, ces derniers exécutés toutefois avec un certain maniérisme *(v. fig. 22)*. Dans toutes ces têtes les oreilles sont toujours couvertes de la chevelure. Je trouve également des analogies identiques de forme et de modelé dans les extrémités et dans leurs attaches; analogies qui deviennent tout particulièrement évidentes en confrontant l'un des pages *(v. fig. 21)* avec la si célèbre Ève de Rizzo.

([1]) Texte It., p. 149.

Les statues du tombeau Emo ont aussi quelque apparence d'affinité avec les quatre statuettes *inconnues* qu'on voit aujourd'hui dans l'Église de S. Sophie (v. P. II, pl. 60).

Le monument Onigo (v. P. II, pl. 79-80), élevé dans le Chœur de l'Église de S. Nicolas de Trévise à la mémoire du Sénateur Agostino Onigo mort à Rome en Juillet 1490, dont le corps fut ensuite transporté à Trévise par ses fils, a été considéré par la plupart comme l'œuvre des Lombardo; mais il me semble au contraire avoir été conçu par l'auteur du monument Emo. Le caisson inférieur décoré de médaillons avec portraits en bas-relief et avec amours en bosse et le symbole de dessous, rappellent aussi les urnes d'Orsato Giustinian et de Tron dont la statue accuse encore le même goût et sentiment d'ingénuité dans l'interprétation du portrait que celle d'Onigo à vrai dire un peu trop grossière.

Certainement les pages porte-écusson sont ici moins légers et élégants, plus raides dans les contours et exécutés avec moins de vérisme que ceux du tombeau Emo; mais par l'attitude, par l'intelligence de la forme, par les physionomies et même par le genre des vêtements, ils les rappellent au point qu'on peut les assigner à l'atelier d'Antonio Rizzo, lequel, étant donné ses nombreuses et grandes occupations comme directeur du Palais Ducal, ne put certainement se livrer tout entier à l'exécution de ces sculptures, qui furent sans doute pour cette raison terminées par l'un des nombreux élèves formés à son école évidemment moins habile que le maître. Et il ne serait pas invraisemblable qu'il eût abandonné ce travail en 1488, quand il s'enfuit de Venise.

Même l'urne a quelque chose de lourd.

Relativement à la disposition des trois statues debout sur le haut je dois faire observer qu'il ne faut pas la considérer comme l'une des caractéristiques distinctives de Rizzo, car, même avant le monument Emo, elle avait déjà été adoptée par d'autres, par exemple par Pietro Lombardo dans le mausolée du Doge Pietro Mocenigo dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul à Venise (v. P. II, pl. 62).

Le tombeau Onigo se distingue en outre par les belles décorations à *fresque* qui l'encadrent largement, et où l'on admire surtout les deux figures martiales des côtés dues à l'un des meilleurs pinceaux vénitiens du commencement du XVI[e] siècle, époque que trahissent encore la forme et le goût des ornements.

Plusieurs ont attribué ces figures à Giovanni Bellini, d'autres à Antonello de Messine et enfin Giovanni Morelli a essayé de démontrer qu'elles étaient l'œuvre du pauvre peintre qui s'appelle Giacomo dei Barbari. Il y aurait trop

à redire à de telles conjectures, et je ferai ressortir ailleurs dans une autre étude qu'il serait plus juste de les attribuer à Giorgione. Qu'il me suffise d'avoir ici rappelé le plus bel exemple du concours de la peinture employée pour rehausser l'éclat des tombeaux vénitiens.

Combien d'autres trésors semblables le pinceau du badigeonneur n'a-t-il pas recouverts? Combien dont nous ne pouvons rien reproduire ou remettre en lumière, même en partie?

On retrouve de fréquentes analogies dans les sculptures ornementales de beaucoup d'œuvres de la Renaissance quoique confiées à des artistes différents; mais cependant ces analogies ne peuvent pas toujours servir sûrement de termes de comparaison pour résoudre ou trancher les problèmes relatifs à la paternité artistique d'autres travaux de maîtres incertains ou inconnus, car il est inadmissible que les artistes primaires auxquels étaient confiées ces œuvres, parfois même suivant un type imposé par les commettants, aient, certains cas exceptés, mis la main même aux décorations secondaires; autrefois comme de nos jours ces parties étaient réservées ou confiées au ciseau de jeunes élèves ou de spécialistes qui s'occupaient exclusivement de l'ornementation.

Même abstraction faite du concours de ces décorateurs, la similitude des caractères d'une foule d'ornements de nos monuments s'expliquerait encore par le grand nombre et la prépondérance des maîtres tailleurs de pierres de Lombardie qui travaillaient alors à Venise, venant en grande partie des pays relevant alors du Diocèse de Côme.

Ce qui par surcroît rend souvent encore plus difficile les analyses artistiques, c'est l'action de plusieurs artistes dans les œuvres de grande importance ou dans celles qui laissées incomplètes furent achevées par d'autres. Et nous avons une preuve de ces compénétrations de ciseaux (à mon avis) non seulement dans le monument Tron, mais encore dans le monument érigé dans l'Église des Frari à la mémoire de Jacomo Marcello (v. la Planche du frontispice de ce volume), œuvre que je crois conçue et en partie même exécutée par Rizzo et sur laquelle je reviendrai plus loin, me bornant à rappeler ici qu'elle nous offre le premier exemple vénitien de monuments pensiles renfermés, comme celui d'Onigo, dans des corniches annulaires.

Le Palais Ducal. Là où le mérite d'Antonio Rizzo comme ingénieur et architecte éclate davantage, c'est dans la reconstruction de la grande partie du Palais Ducal renversée par le terrible incendie survenu dans la nuit du 14 Septembre 1473, désastre dont nous informe le récit suivant du contemporain Marino Sanudo: *adi 14 septembrio a hore 5 de note se impio fuogo in questa citta nel palazo del doxe et comenzo abrasar dala parte dove erra la capella chel doxe ogni zorno udiva messa causato perche elzago lasso il stupin del candeloto acceso*

credendolo averlo ben stuado . . . Brusoe la sala dele do nape dove si dava audientia el colegio se reduseva atorno di la qual erra depento la istoria quando el doxe domino Christo foro Moro ando in Ancona per andar contro turchi: si brusoe la camera li apresso dove erra il mapamondo et la italia sopra do quadri fata novamente per pre Antonio de Leonardis optimo cosmographo . . . e qui li Savi si riduseano a consultar. Si bruso tutto il palazo dildoxe excepto una parte dove era ùna camera con tuti lidoxi depenti conlisoi brievi come el gran conseio che si chiamava lacamera di doxi: et etiam la sala di pregadi non si brusoe maben loficio dil zudega di proprio erra soto il palazo; . . e tutta la terra corse ad ajutar et da quelli dil arsenal et altri fo ajutato ditto fuogo non andasse piu avanti et solum lhabitation dildoxe brusoe. E il doxe Domino Zuan Mocenigo si riduse quella note in caxa dil capitanio dilepreson li incorte di palazo . . .

Et la matina seguente il doxe si reduse ad habitar in cha Duodo che dila dil rio alincontro dil palazzo preditto, e fu fatto un ponte dale balconade alte da cha Duodo di legno coperto et serato dile bande con fanestre per il qual si poteva andar di la camera dil doxe in la caxa dove stete il doxe, et il colegio si reduseva in la prefata camera a dar audientia: . . . Et fu preso in pregadi adi (la date manque) *far fabricar il ditto palazo ducale in tre soleri qual sia bellissimo et li danari si toi aloficio dil sal: et altri di colegio voleano solamente refar il dito palazo come erra prima con spexa solum di ducati 6000 ma ser Nicolò Trivisan erra savio di terraferma erra dioppinion fusse comprato per la Signoria le caxe dila dal rio e li fosse fatto il palazzo e habitation dil doxe et si andasse li per uno ponte marmoreo et questo diqua fusse fatto consar per le cosse publiche et non private dil doxe, ma non fo admessa taloppinion. E fo fatto soprastante Antonio Rizo Taiapiera con ducati 100 alanno, ma da poi nelano 1498 si trovo esser sta speso inlafabricha del ditto palazzo che si faceva enon erra fatto lamita ducati 80 milia non spesi ma robati in piu parte: unde ser Zuan da Leze consier messe in pregadi fusse electo uno nobele per soprastante con ducati 200 al anno ma fu preso dar il cargo a un di provedadori dil Sal; et ala fin fo scoperto ditto Antonio Rizzo aver rubato ducati 12 milia il quale fuzite a Foligno et ivi morite* [1].

Quoique, je l'aie déjà dit, Rizzo fût occupé à d'autres travaux du Palais même avant l'incendie, il semble toutefois que le soin de la direction de la nouvelle reconstruction ne lui fut confié qu'après la délibération suivante:

1484, 21 Mai — *Serenissimus Dominus Dux et Consiliarii: — Cum diruptum fuerit Palatium nostrum et habeat instaurari et renovari est optime conveniens ut hoc Consilium intelligat modum et expensas que secuture sunt in instauratione predicta: Iccirco, Vadit pars* (prise), *quod Collegium nostrum habere ad se debeat per totam futuram ebdomadam Superstites et Ingeniarij cum modellis per eos facti pro fabrica Palatij: Et ab eis intelligere modum ipsius fabrice et expensas, que fiende*

[1] Texte It., p. 151.

erunt in illa. Et postea veniatur ad hoc Consilum, ubi deliberari debeat tam circa modum quam circa expensas illius prout judicabitur expediens et opportunum.

Hoc tamen declarato, quod transgredi non possit mete et termini Palatij veteris quantum scilicet ad dillationem ultra canale sine expressa licentia huius Consilij . . . . (1).

En Décembre de la même année les travaux étaient déjà commencés comme on peut le déduire du document suivant:

8 Décembre. *Ser Zuane de Simon e fratelli da Rovigno de Istria vuol et e contento che del suo credito e denarij die aver da questo Officio per conto de prede dade per el presente edificio novo del Palazzo le qual prede adesso de presente se discarga, siano dadi e liberamente respuoxi ducati:... 50 a maistro Antonio Rizo de ser Zuane* . . . (2). Le 31 Janvier de l'année suivante, le gouvernement remarquant *ex plurimis necessariis rationibus cum dignitati Dominij nostri conveniat omni studio vigere perfectionem Palatij nostri conflagrati*, enjoignait à l'Office du Sel que des 900 ducats dûs par mois *ad instauratione littorum quorum quidem ducatorum maxima pars non expendit, deputentur et deputati sint ducatos 500 in mense fabrice Palatij predicti* . . . (3).

Mais la solde annuelle de 100 ducats ne pouvait suffire à Rizzo qui, pour se consacrer aux opérations grandioses du Palais, était obligé de négliger une foule d'autres travaux; et en effet voici comment la même année on donnait justement satisfaction à l'une de ses requêtes:

1485, 18 Août. — *Comparens coram presentia nostri dominij fidelis noster magister Antonius Rizo Taiapietra humiliter exposuit, quod cum ei demandata fuit cura fabrice Palatij nostri, cui toto spiritu et ingenio suo assidue die noctuque incumbit ut morem gerrat, et rem gratam faciat nostro dominio et correspondeat expectationi que de eo habetur. Coactus fuit relinquere apothecam quam tenebat et postponere quascumque alias res suas. Et quum impossibile ei esset posse substentare familiam suam cum solo stipendio ducatorum centum in anno, quod dicta causa habet. Devote supplicavit dominio nostro dignetur ei aliqualiter providere, quo attentius et vigilantius insudare possit prefate fabrice, ut reducatur ad terminos, qui ab omnibus desiderantur: Quamobrem omnibus mature consideratis: Vadit pars* (qui est approuvée), *quod auctoritate huius Consilij eidem Magistro Antonio Rizo detur prima Fonticaria Fontici farine que vacabit post alias jam concessas per hoc Consilium benemeritis de nobis et statu nostro* . . . . . (4).

Peu après le salaire annuel de Rizzo était augmenté de 25 autres ducats et le 9 Octobre 1491 la Seigneurie enjoignait aux Provéditeurs du Sel que *debino esser cum maistro Antonio Rizo et veder di romagnir dacordo cum lui cerca il perseverar dila fabrica dil Palazzo nostro cussi* PER LE FIGURE COME PER LA SCALA *et altre cosse necessarie che sa far, azoche cum bon animo el possa perseverar*

(1 2 3 4) Texte It., p. 151.

a la perfection di la fabrica preditta . . . En exécution de cet ordre le jour suivant *i magnifici Signori . . . Proveditori al Sal visto il Comandamento soprascritto . . . et intexo maistro Antonio Rizo il qual expose, che essendo disputado per soprastante a la fabrica del Palazzo* SI A FAR LE FIGURE *come tutte altre cosse necessarie a ditta fabrica cum el salario tantum de ducati cento et vinticinque, cum el qual el non puol viver ni far dote a la sua vechieza ni a la fameia sua per haver dil tutto serado et abandonato la sua botega per cessar dogni suspicion suportando intolerabel fatiche: cum la qual sua botega era sufficiente et etiam guadagnar in triplo ditto salario. Dimandando li sia provisto di salario conveniente, azo servir possa cum bono animo et fidelmente come ha fatto fin hora: et visto quanto diligentemente si ha portato cerca ditta fabrica et li suo intolerabil fatige, come per experientia si puol veder per le opere fatte: et esser necessario la persona sua a questo per satisfation et bellezza di tal opera . . . tutti concordemente hanno terminato che ditto maistro Antonio haver debbia da questo Officio ogni anno . . . ducati dusento doro per sua mercede salario et fatiche ecc.* ([1]).

Je ne crois pas improbable qu'à cette seconde supplique de Rizzo et à la concession dont elle fut l'objet se rattache l'idée de la susdite proposition des Véronais pour les travaux du Palais du Conseil de Vérone.

Dans les constructions du Palais Ducal, Rizzo fut, ce semble, aidé dès le commencement, en ce qui concerne la statisque, par l'ingénieur Domenico, auquel, le 5 Juillet 1486, les Provéditeurs du Sel *atento chel . . . si exercita al presente per la fabrica dil Palazzo*, ordonnaient de payer 14 ducats par an pour *lo affcto di la soa caxa* ([2]). Il ressort encore des documents recueillis par Lorenzi que le 25 Février de la même année les Provéditeurs, vu *penuriam lapicidarum ad laborandos lapides Palacij nostri quod e novo nuper architectatur*, décidaient de prendre *Georgium lapicidam pro magistro ad laborandos dictos lapides*, lui octroyant en même temps un sauf-conduit pour qu'il ne fût pas inquiété par ses créanciers jusqu'à ce que *in dictis laboreriis se exercuerit* ([3]). Peut-être ce Georgio n'est-il autre que le Giorgio Gruato vénitien qui, le 10 Avril 1489, passait marché avec les susdits Provéditeurs pour exécuter des portes en pierre istrienne provenant des carrières des îles Brioni, des fenêtres et des escaliers ([4]).

En 1488 on a connaissance d'un certain *mistro Quintin* (peut-être *Quatrin*) *taia piera a Palazo.* Le 17 Décembre 1490 *Ser Zuan piero de domenego da charara citadin et habitante in lucha* obtenait un crédit de 1220 ducats de l'Office du Sel pour *marmori condutj.* En 1496 figurent sur les documents : *maistro Bertuzi taiapiera* (que nous avons déjà vu en 1485 travailler en Istrie avec *Antonio dei Ricci*); *Maistro Zuan da Spalato (q.m primi) taiapiera messo a zornada a soldi 24 al di lavoranti . . . el qual lavora alla fabricha nuova de Palazo fin che se lavora al dicto Palazo novo, appar per uno privilego facto per ordine de la Illustrissima*

([1 2 3 4]) Texte It., p. 151 et 152.

Signoria per esser stato per i facti de la Signoria; et *Mistro Michele Naranza taiapiera messo per pieta a lavorar alla dicta fabricha nuova del Palazo per esser mal conditionado el qual e messo a zornada a soldi 17 al zorno lavoranti . . . . . havea perso mezo ai piedi per esser stado per i fati de la Illustrissima Signoria, . . .* Le dernier jour du mois de Mai 1498 on accordait à ce maître que *stia nel luogo dove le stado per el tempo passato dove se lavora de taiapiera in piaza de san Marco a lavorar . . .* ([1]).

Cadorin ([2]) qui a eu le bonheur d'étudier une foule de documents relatifs à ces constructions, a fait connaître que l'on vit encore y travailler alors Alvise Bianco, un Stefano tailleur de pierres (peut-être dalmate) et Alvise fils de feu Pantaleone, compagnon, je l'ai déjà dit, de Bartolomeo Bono vénitien (v. le premier vol.) A maître Alvise *quondam Pantalon* se rapporte également un *marchado de tolpi* (pieux) 200 passé avec lui pour d'autres travaux le 12 Août 1483, par les Provéditeurs du Sel ([3]).

Enfin Marino Sanudo fait mention, comme il suit, d'un autre maître dans ses *Diarî* rappelant de nouveau la triste fin qui couronna la vie de Rizzo:

1498, 5 Avril — *In questi giorni maistro Antonio Rizzo tajapiera maistro dedicato a la fabrica dil palazo con provision ducati 200 al anno za anni 15, perchè Francesco Foscari et Hironimo Capelo deputati a veder le raxon di la Signoria havia trovato costui haver tolto più di ducati X milia de quello metteva di piu esser sta speso ne la fabricha dil palazo dil principe nel qual fin horra si trovava erra sta spexo ducati 97 milia ch' è una cossa incredibile, et bonna parte di dicti danarî erra stati rubati et non spexi, or questo Antonio vedendo li erra cargato li panni a le spalle vendette tutto el suo et una sua possessione et andoe verso Ancona a Fuligno, fo chiama a' X dito fu retento mastro Simon Faxan tajapiera et altri lavorò con lui fè gran robamento.*

Vraisemblablement ce Simon était de la même famille que les Fasan qui travaillèrent à Venise à la Cà d'oro et autres édifices (*v.* le premier vol.).

Mais ce qu'il importe beaucoup plus de connaître que ces quelques maîtres, c'est la délibération suivante, à cause de ses conséquences: 1486, 12 Octobre — *Audita supplicatione et expositione magistrorum lapicidarum lombardorum exponentium, quod ob costitutiones editas per lapicidas istius nostre Civitatis, ipsi non possunt emere nec vendere de rebus ad suum exercitium pertinentibus, nec tenere famulos ad laborandum cum eis: ut faciunt alij magistri istius Civitatis qui habent apothecas. Et propterea necessarium est ad alienas Civitates confugere si vivere volunt ex arte sua, aut quod Dominatio nostra provideat, . . . Domini Consiliarij audito ingenioso opifice Antonio Ricio Architectore Palatij qui dixit necessarium esse, quod lapicide lombardi remaneant pro fabricatione Palatij. deliberarunt et terminarunt, quod usque quo perfinita erit fabricha Palatij, ipsi lapicide tenere possint famu-*

([1] [2] [3]) Texte It., p. 152.

los et emere ac vendere de rebus pertinentibus ad exercitium eorum, sicut faciunt alij magistri apothecarum istius Civitatis, ut causam habeant remanendi et Palatium citius percompleri possit, non obstantibus ipsis constitutionibus per lapicidas factis (¹).

Et il était grand le nombre des artistes d'autres pays qui trouvaient alors du travail à Venise.

Dans quelles conditions numériques se trouvaient alors les tailleurs de pierres vénitiens par rapport à cette invasion de maîtres étrangers et comment essayèrent-ils de sauvegarder leurs propres intérêts ? On peut s'en faire une idée par le contexte de la requête suivante adressée le 25 Octobre 1491 par la Corporation des tailleurs de pierres vénitiens aux Provéditeurs del Comune parce que *quando el se fa Capitolo debiano intrar in quello tanti Venetiani quanti forestieri cioè de terre aliene : — Comparemo nui delarte del Taiapiera perche non se observano molte leze facte per le vostre Signorie notade in la nostra mariegola solo per non haver ordene dele nostre election perchè i forestieri cioè milanex et de le terre aliene sono al numero de* CENTO E XXVI *et li vano appresso de presente fanti da cercha* CINQUANTA *i quali sono dele terre aliene et* NON VOLENDO INSEGNAR A NIUNO DE LI NOSTRI SUBIECTI *et è contra la nostra mariegola et forma de nostri ordini et contro el beneficio di questa cità ; et nui Venetiani subditi ale vostre magnificentie* NON SIAMO SALVO CERCA QUARANTA *metando a conto i despossenti et tutti come appar in libro : Et per tanto Domandemo ordene nele nostre lection Che quando facemo Capitolo siano tutti de li nostri veneziani over de le terre subiette a vostre Signorie et non milanesi over de le terre aliene a ciò non se daga de man in man la gastaldaria et altri nostri officij et che le leze et ordini nostri non vadano in ruina . . . .*

. . . provisorum Comunis . . . et Insticiarii veteris laudaverunt suprascriptum ordine . . . (²).

L'opinion exprimée par Rizzo relativement à la nécessité d'avoir des tailleurs de pierres lombards pour la reconstruction du Palais ne vient pas toutefois uniquement du besoin d'ouvriers pour ces immenses travaux ; c'est encore un hommage rendu au mérite incontestable de ces artistes qui sous le rapport de l'art ornemental parvinrent dans le cours du XVᵉ siècle à surpasser les maîtres toscans eux-mêmes.

Ces travaux ne purent cependant pas toujours marcher régulièrement et plus d'une fois il fallut les ralentir et les interrompre.

En effet, le 11 Sept. 1493, la construction du Palais étant arrêtée par manque de fonds, on ordonnait de prélever l'argent nécessaire sur la caisse destinée à la manutention du Lido et plus tard, c'est-à-dire en Décembre de l'année 1495, les constructions du nouveau Palais étant arrivées à un bon point, ou plus vraisemblablement encore par manque de ressources, la Sei-

(¹ ²) Texte It., p. 152.

gneurie décidait de restreindre notablement les dépenses de ces travaux et par là même de congédier un certain nombre de tailleurs de pierres (1).

A ce propos Malipiero (2) rappelle que *è stà da prencipio sto mese de Zugno 1496 a far le fondamente del Relogio in piaza de San Marco sora la Marzaria, et costara atorno 6000 Ducati. Et benchè la fabricha dil Palazo sia alquanto suspesa per la guera de Napoli, niente de manco, azzò che no para che la Terra sia del tutto senza danaro, è stà da prencipio a questo lavoro.*

A son tour Sanudo témoigne de cette gêne en disant que *en 1496 la construction du palais était, à cause de cette guerre, un peu suspendue, mais cependant continuée* . . . . (3).

J'arrive maintenant à l'examen de cette monumentale reconstruction, sur laquelle notre Renaissance eut à répandre ses plus admirables décorations.

Et d'abord la longue file de constructions renversées par l'incendie de 1483 remonte-t-elle à cette époque ?

Quelle forme avait-elle ou quel était le style de son architecture ?

Malheureusement ces questions restent aujourd'hui sans réponse et le problème ne paraît nullement sur le point d'être résolu. Je me bornerai à rappeler, d'après les chroniques les plus autorisées et les plus anciennes, que, au moment de la mort de Candiano IV (976) et probablement jusqu'à l'élévation des premières constructions au commencement du IXe siècle, les Doges habitaient la partie orientale de l'édifice. Édifice qui, dans la grandiose reconstruction commencée par Sebastiano Ziani (1172-1178), dépouillé presque entièrement de ses tours et enceintes de château et allongeant sur les défenses comblées de ses fossés des portiques et des balcons, témoignait de la confiance du Gouvernement dans le peuple et de l'empire de l'État sur les ennemis du dehors.

Comme l'attestent divers documents publiés par Lorenzi (4) on travaillait à ce coté du Palais au XIIIe siècle et au commencement du XIVe. Dans les grandes innovations architectoniques entreprises en 1340 une partie à l'Orient près du Môle dut être modifiée ; mais il ne paraît pas toutefois que le restant de ce côté ait subi des transformations radicales. On y faisait au contraire au siècle suivant des restaurations et autres travaux fragmentaires concernant l'habitation du Doge, les escaliers et la salle d'Audience dite *delle due nape* et ensuite *dello Scudo* (Sceau).

C'est tout ce que nous savons et quoique les *colonnellas novas que de presenti* (10 Sept. 1462) *laborantur apud ecclesia Sancti Marci* (5) fussent destinées, moins à la Basilique contigüe qu'au Palais, même en ce cas l'on ne saurait les rapporter qu'à la partie de l'Arco Foscari que fit ériger (comme le démontrent d'ailleurs les écussons ducaux) le prince Cristoforo Moro (1462-1471).

(1 2 3 4 5) Texte It., P. 152 et 153.

Etant donné que sur le mémoire de Sanudo que j'ai rapporté, les frais de reconstruction du Palais tel qu'il était avant l'incendie ne se seraient élevés qu'à 6000 ducats, on pourrait en conclure que la construction première ne devait certainement pas être très importante sous le rapport de la richesse architectonique. Et contrairement à ce qui eut lieu pour les autres reconstructions des XIVe et XVe siècles, dans toute la partie édifiée après 1483 on ne retrouva pas les marbres, les colonnes, les corniches, les frises ou fragments décoratifs de toute sorte, dont la provenance doit être attribuée à un édifice plus ancien.

Échappèrent à l'incendie, avec la chambre dite *des Doges,* la salle des Pregadi, laquelle pour cette raison ne fut pas démolie et fut enfermée dans les nouvelles constructions sans doute avec plusieurs des pièces voisines dont les murailles avaient été moins maltraitées par le feu.

C'est ce qui est en outre confirmé par le passage suivant des *Diarî* de Sanudo, cité par Zanotto et qui d'une certaine manière témoigne encore des travaux entrepris à la fin du XIIIe siècle:

1525, 2 Octobre — *In questa mattina fo principiato a butar zoso la sala dil pregadi, qual fu fata al tempo dil doxe ms. Pietro Gradenigo* (1289-1311) *ch' e sta un gran peccato, et poteva ancora durar assa tempo remediata alquanto, et si andò ruinando assai et la chiesola di S. Nicolò e tutto è non compido* . . , .

Quant à la grande façade intérieure du Palais (v. P. II, pl. 147) il ne faudrait donc pas attribuer à Rizzo les défauts de symétrie et de correspondances verticales dans la distribution et dans les dimensions des masses et par conséquent des ouvertures (défauts que l'on rencontre entre les deux étages supérieurs et les ordres inférieurs) car, on le comprend sans peine, ceci ne fut que le résultat du concept de caractère économique, des commettants. Concept dénué non seulement de tout sentiment artistique; mais encore contraire à une juste notion statique, dont malheureusement aujourd'hui encore l'édifice subit les pernicieuses conséquences.

A propos de ce Palais E. Müntz s'exprime ainsi [1]: « Avec la façade » principale de la cour du Palais des Doges (1483 et années suivantes), nous » revenons au système des compromissions. Ce morceau célèbre offre plus » d'intérêt pour l'histoire de la décoration architecturale que pour celle de » l'architecture même: les lignes de la construction disparaissent sous la pro- » fusion des ornements. L'ensemble manque absolument d'air. Aussi, étant » donné cette recherche à outrance du luxe, peu importait que l'on fît usage » d'arcs en plein cintre ou d'arcs en ogive; peu importaient la pureté des pro- » fils et le rythme des combinaisons. Hâtons-nous d'ajouter que la multipli- » cité des maîtres préposés à la construction ne contribua pas médiocrement à

(1) Texte It., p. 153.

» ce mélange de styles : à cet égard la responsabilité de Riccio doit être dé-
» gagée.

» Le rez-de-chaussée se distingue par ses arcades cintrées surmontées d'o-
» culi ; le premier étage — avec des arcades gothiques — correspond assez
» exactement au rez-de-chaussée, mais le second étage (avec des frontons semi-
» circulaires) ne correspond plus au premier, pas plus que le troisième ne
» correspond au second. On remarquera la prédilection des architectes pour
» les fenêtres surhaussées, extraordinairement hautes et étroites ».

Müntz constate, il est vrai, de cette manière le fait visible ; mais sans se préoccuper sérieusement des causes réelles ou probables des effets et des rapports entre cette façade et les autres parties de l'édifice. Et assurément le mélange de styles n'est pas dû à la multiplicité des maîtres préposés aux constructions, puisque au contraire les architectes qui succédèrent à Rizzo ne firent que continuer la construction en suivant presque entièrement le type du tracé qu'il avait fait.

Que le projet de la loggia ogivale soit un produit tout spontané de l'esprit de ce grand maître de la Renaissance, je ne le crois pas possible ; mais, à mon avis, celui-ci provient plutôt d'une condition posée d'avance par les ordonnateurs pour harmoniser en quelque façon cette logia avec celles qui se trouvent à la même hauteur sur les autres côtés de la grande cour. Loges soutenues alors par des murs pleins et non par des pieds-droits et par les archivoltes des portiques qui y furent pratiqués seulement au XVIIe siècle à l'imitation de l'aîle orientale commencée par Rizzo, continuée à de grandes intervalles par d'autres maîtres et (excepté quelques décorations) achevée en 1560 dans la forme que donne le plan dessiné en 1580 par Zan Maria Amadio dei Piombi (v. P. I, *fig. 11*).

Le dernier chapiteau de l'angle au midi du portique porte la date de 1605, année où fut commencée l'ouverture des autres galeries,

Si d'ailleurs la susdite loggia ogivale avec ses arcs et avec les supports polystyles s'harmonise suffisamment avec les plus vieilles façades de la cour, certaines proportions, plusieurs détails et tout particulièrement les chapiteaux rappellent au contraire les travaux de l'époque de transition de l'Arco Foscari (*v. fig. 23* et P. I, pl. 15 fig. 1), et de manière à laisser croire que plusieurs parties étaient déjà exécutées en 1483, ou encore que le travaîl fut ensuite confié à quelque vieux maître vénitien, et cela jusqu'au cinquième arc à partir du palier en saillie de l'escalier dit *des Géants* en allant vers le midi. Dans les chapiteaux suivants la sculpture des feuillages varie et accuse un certain intervalle de temps et le ciseau d'artistes moins soigneux ou moins habiles en ce genre d'imitations.

Enfin l'hypothèse que cette loggia ait été même en partie construite

(telle qu'elle est aujourd'hui) avant 1484 ne peut résister au simple examen des matériaux, car chacun de ses supports polystyles repose complètement en plein sur l'un des morceaux dont se compose la corniche de la vraie Renaissance, se développant sur l'ordre inférieur. Par conséquent sans besoin des expédients autrement indispensables et dont nous offrent des exemples les portiques nouveaux des deux autres côtés de la cour.

La partie de la grande façade intérieure que l'on doit à Rizzo commence peu au delà de la petite façade au couchant dans la petite cour des Sénateurs et va jusqu'à la ligne indiquée par le tracé de la pl. 147, c'est-à-dire environ à l'endroit où se modifie l'alignement de la façade intérieure.

Il est vrai que Rizzo s'enfuyait de Venise en 1498, mais, à mon avis, on fit si peu de chose après lui jusqu'à la mort du Doge Agostino Barbarigo (1501) qu'on ne saurait certainement lui enlever le mérite de cette partie du Palais, qui, même dans les détails, semble entièrement homogène et fut par là même sans doute achevée par les ciseaux qui l'avaient commencée sous les ordres de ce grand maître. Et c'est précisément par l'examen des détails de la construction et des décorations si variées et des armoiries ducales qu'on voit sur le chapiteau de la septième balustrade, à partir de l'escalier des Géants (v. P. I, pl. 18 et P. II, pl. 147) et sur le pendant du trophée en bas-relief dans le dernier compartiment rectangulaire de l'étage supérieur à la loggia ogivale, que j'ai pu préciser où les travaux furent interrompus quand régnait encore le Doge A. Barbarigo rappelé par ces derniers écussons.

Même sur la façade tournée vers le quai (v. pl. 118 fig. 2) les constructions furent arrêtées approximativement au même point, c'est-à-dire au vide correspondant à l'actuel Escalier d'Or, non encore projeté alors. Et comme on peut aussi le voir à la différence des ornements, la limite inférieure des constructions du XVe siècle, est ici marquée par l'axe de la balustrade médiane des quatre riches arcades du grand accès *(v. fig. 24)*.

Cette façade plus sévère de structure et plus sobre de décorations, a la base solidement établie au moyen d'assises de pierre istrienne en bossage à pointes soi-disant *de diamant* alternant avec des creux aussi à faces triangulaires; bossage qu'une importation toscane avait déjà, quoique d'une manière un peu différente, inauguré parmi nous plus de vingt ans auparavant dans la Cà del Duca à S. Samuel (v. vol. I, p. 35 et 36).

Sur le contrefort extrême de cette base, vers l'Église de S. Marc, est sculpté l'écusson ducal des Mocenigo.

Dans la façade de la cour la répétition ou l'abondance (même excessive) des modénatures et récurrences horizontales, l'extraordinaire variété des ornements répandus sur toutes les parties organiques susceptibles d'être décorées, l'impression en un mot qu'éveille au premier regard l'ensemble de

tant de richesses, contribue à distraire pendant un certain temps l'attention de la structure architectonique dissonnante et à atténuer ou compenser ensuite l'effet que celle-ci pourrait produire.

Pietro Selvatico dont les écrits se distinguent par l'excellence du goût esthétique et qui laissent loin derrière eux l'étude analytico-historique, s'exprimait ainsi : « Si, comme nous l'avons observé, les fenêtres déjà existantes » et les hauteurs variées des salles imposèrent à l'architecte une distribution » irrégulière, l'on ne saurait trop louer la beauté des sculptures, des orne- » ments pris l'un après l'autre des murailles, de ceux des corniches, jolis, » charmants, variés, riches et travaillés avec un goût tellement exquis qu'ils » sont à peine surpassés par les décorations romaines. Rien de plus fini que » ces trophées qui remplissent les carrés des pilastres, rien de plus gai que » ces petits ornements qui entourent chaque fenêtre, rien de plus imposant » que l'entablement du second ordre » (v. Pl. 84, 85 et 118 fig. 1), et surtout du » troisième » (Ibid. et même Pl. 86 et 87) « chef-d'œuvre rare pour la sculp- » ture des feuilles si bien entrelacées avec les demi-figures de femmes et les » chevaux marins ?

» En fait d'ornements cette façade est un trésor, et il y aurait une mine » d'or d'enseignement pour les architectes actuels, dans toutes ces œuvres où » la décoration est tout, si presque tous les architectes actuels, plus ingénieurs » qu'artistes (!), ne faisaient la mine devant le style lombardesque, et si même » ceux qui prétendent le suivre, ne recouraient à d'impardonnables extrava- » gances, par crainte de s'en faire les copistes. Oh ! vienne le jour où les ha- » biles sculpteurs seront eux-mêmes architectes . . . . . . La seule chose qui me » déplaise dans plusieurs de ces fenêtres décorées avec tant de grâce, ce sont » les petits contreforts qui s'élèvent au-dessus des pilastres, sur lesquels re- » pose l'arc (! ?) et servent à supporter le frontispice. Je puis me tromper, » mais il me semble qu'elles tombent dans le commun et dans le sec, défaut » qu'il était bien nécessaire d'éviter quand on était obligé d'employer une » telle profusion d'ornements » ([1]).

Ce reproche ne me paraît pas s'appliquer aux ouvertures avec frontispices à arc baissé mais plutôt aux groupes de fenêtres (v. pl. 85 et 118 fig. 1) où l'on voit à la place des pilastres des colonnes nichées pour ainsi dire entre les maigres ailerons ou pentes des vides. Artifice employé pour leur communiquer une plus grande apparence de relief et en faire ressortir les fûts amincis en fuseau dont l'épaisseur ou renflement est masqué par les bandes à festons et bélières si typiques de notre Renaissance, et composées d'une manière si élégante et si variée et exécutées avec tant de bon goût qu'elles peuvent servir de modèle. Aussi ai-je cru utile d'offrir, outre celles qu'on voit

([1]) Texte It., p. 155.

sur les planches ci-dessus indiquées, deux particularités congénères (v. pl. 92) du fenêtrage avec appui, qui dans la façade du quai éclaire la salle dite *dello Scudo* correspondant par conséquent aux ouvertures de la façade qu'on voit sur la pl. 85.

En somme le relief des différentes corniches et des autres faisceaux de modénatures est un peu trop uniforme; mais il faut remarquer au contraire l'emploi rationnel de la gouttière dans la dernière corniche sous laquelle court l'ornement à têtes de lions alternant avec des cercles de marbre de couleurs. Excellent également le profil de l'avant-dernier entablement dont la riche décoration à feuillages combinés avec diverses figures et disques a été si admirée de Selvatico. D'ailleurs, à considérer le goût ou la manière de traiter l'ornement (v. pl. 87), je supposerais qu'il est en partie postérieur à Rizzo et même terminé par certains ciseaux qui, au XVIe siècle travaillèrent à la Scuola grande de S. Roch sous les ordres d'Antonio Abbondi dit *Scapagnino*, lequel acheva ce côté du Palais.

Mais outre les nombreuses sculptures, outre tant de miroirs de marbres polychromes et les dorures dont on retrouve çà et là des traces, on découvre employée là une autre espèce de décoration, je veux dire le guillochage du marbre, comme l'indique la bande courant le long de la façade sur les fenêtres placées sous la loggia.

L'une des particularités architectoniques de cet édifice et dont il est bon de tenir compte quand on étudie l'évolution de la Renaissance, c'est la forme quadrangulaire donnée aux abaques des chapiteaux, non seulement dans la galerie ouverte à arcs aigus *(v. fig. 23)* où, comme réminiscence de la période ogivale ce type aurait sa place marquée; mais encore (en dehors du portique) sur tous les autres chapiteaux tant des pilastres que des colonnes, et parfois avec des proportions très fortes comme dans les trois arches à plein cintre du second ordre, lesquelles servent d'entrée et correspondent à l'escalier des Géants (v. pl. 118, fig. 1 et pl. 83).

Même la masse et les sacomes de ces dernières cimaises trahissent jusqu'à l'évidence les tendance de l'architecte de la porte de S. Elena et du monument Tron [1].

Au-dessus des abaques rectilignes sont encore souvent disposés d'autres entablements ou surornements, et cette forme singulière que l'on voit répétée tant dans le dernier ordre des deux façades, que sur les grands quais d'accès *(v. fig. 24)*, fut aussi proposée par Rizzo comme expédient statique dans son projet pour la restauration du palais della Ragione de Vicence.

Quoique avec ce type on obtienne une structure en apparence et en réalité beaucoup plus solide qui peut en outre ouvrir le champ à certaines déco-

[1] Texte It., p. 155.

rations, toutefois je ne partage pas la trop favorable appréciation esthétique émise à ce sujet par Cicognara ([1]) et répétée par plusieurs. Je trouve au contraire cette répétition de membres rectilignes peu agréable comme étant trop rigide et non toujours convenablement reliée par l'enchaînement des profils avec le véritable chapiteau, dont elle a beaucoup l'air au contraire de répéter l'emploi, et qui jusqu'à un certain point rappelle certaines espèces de coussins employés aux époques stylistiques antérieures de plusieurs siècles.

Relativement cependant à l'histoire et au développement des formes architectoniques de la Renaissance, il n'y a pas seulement là une caractéristique du goût d'Antonio Rizzo, mais dans certains cas l'apparence d'une tentative de passage du système si employé de voûter ou charger les arches ou autres masses directement sur les chapiteaux (préféré par la plupart à cause de son élégance) au système classique de les faire retomber sur des entablements. Et étant donné ce concept ou emploi relatif de ces surornements (embryons d'architraves) je me croirais autorisé à qualifier les chapiteaux ainsi composés du nom de *chapiteaux architraves.*

L'imagination et l'habileté extraordinaire des sculpteurs lombards à composer et combiner les ornements ne fit pas défaut dans ces parties de l'édifice.

Quelle variété de décorations dans les chapiteaux polyédriques des galeries ouvertes! Portraits, amours avec écussons, figurines enfourchant des chevaux, et autres représentant les arts de la construction, dryades, néréides, sirènes, têtes de génies et symboles gorgoniens, lions, griffons, oiseaux, animaux marins, instruments, trophées belliqueux, targettes, cartels, médailles, festons, pendants, coupes, corbeilles, rubans volants, volutes, feuillages, fleurs, fruits, etc. En un mot toute la nature a l'air d'avoir été mise à contribution et tout change et varie à chaque pas, à chaque coup d'œil.

Et ce n'est pas seulement sur les chapiteaux de ces galeries que cette extraordinaire et séduisante variété attire les regards; mais encore sur ceux des arches et des voûtes de l'escalier (v. pl. 81 fig. 2, pl. 83 et 118 fig. 1) et des quais ou abords ornés en outre d'autres sculptures (ibid. pl. 118 fig. 2, 93 fig. 1 et *fig. 24*), et encore dans les chapiteaux des colonnes et des innombrables pilastres ou parastes qui partagent sur les deux façades les ordres supérieurs.

J'ai parlé jusqu'ici des deux grandes façades du bras oriental du Palais; mais à celles-ci toutefois se rattache une autre partie beaucoup plus modeste sinon par le mérite architectonique du moins par les dimensions. Je veux dire le gracieux corps de bâtiment qui, dans la cour des Sénateurs, fait face au côté de l'Escalier des Géants (v. P. I, pl. 18 et P. II, *fig. 25*).

([1]) Texte It., p. 155.

Comme on peut le conclure tant de la structure de la partie inférieure intimement liée à la grande façade intérieure, que des détails décoratifs de la galerie, sa construction dut être commencée encore sous le dogat de Giovanni Mocenigo dont une extrémité de la façade porte certainement l'écusson. Et comme les caractères architectoniques des fenêtres et les deux autres écussons existant en cet endroit attestent qu'elle ne fut achevée que sous l'administration de Leonardo Loredan (1501-1521), j'y reviendrai plus loin, me bornant à appeler ici l'attention de l'artiste sur le procédé original employé pour combiner et relier les arches à ébrasement dans l'angle rentrant des galeries (v. pl. 81, fig. 1).

Mais, au milieu de cette profusion de richesses, le point sur lequel l'attention de l'observateur est presque irrésistiblement attirée et peut longuement s'arrêter, c'est le monumental Escalier découvert des Géants. Et en effet, étant donné les diverses conditions du milieu, il ne serait pas possible de retrouver et d'imaginer lieu et forme mieux appropriés et de meilleur effet pittoresque pour ce genre de construction (P. I, *fig. 11* et P. II, pl. 147) [1].

Qu'on le contemple à distance, triomphant en pleine lumière au delà de la sombre voûte du corridor, qu'on le regarde de la cour, qu'on l'observe de près, d'en bas, d'en haut, de tous les points de vue, et il éveillera et accroîtra sans cesse l'admiration de tous ceux qui aiment le beau (v. P. I, pl. 18, P. II, pl. 118, fig. 1 et pl. 88).

Rizzo, même dans le tracé du plan de cet escalier, fut obligé de recourir à des expédients pour en faire, au moins d'une manière approximative, coïncider l'axe avec celui du corridor ; et c'est pour cela qu'il dut varier les dimensions des façades des deux corps latéraux du palier, faisant celle de gauche en montant plus longue que l'autre d'environ 30 centimètres.

L'escalier est divisé en deux rampes séparées par un repos : la première compte quinze marches et la seconde quatorze, et après celle-ci vient le palier ou avant-corps de la loggia ogivale élevée de quatre autres marches et à laquelle servent d'entrée trois larges arches à plein cintre, la médiane plus ample que les autres.

P. Selvatico écrivant à ce propos que les « trois arches semi-circulaires » placées dans l'ordre supérieure pour interrompre cette file d'ogives, sont de » beaucoup postérieures à la construction de l'escalier, ayant été élevées sous » le dogat de Francesco Venier, qui porta le bonnet ducal de 1552 à 1554 » [2], commettait, avec une double erreur de dates, le grave défaut de ne pas tenir compte soit des armoiries ducales des Barbarigo (1485-1501) qui ornent les douelles des arcs et une décoration des pilastres, soit des chapiteaux caractéristiques (v. pl. 84) et des ornements des décors, des archivoltes et des panaches.

([1] [2]) Texte It., p. 155.

Ce qui inspira probablement au critique cette assertion erronée, ce furent les armoiries du doge Francesco Venier (1554-1556) supportées par de lourds amours qui se trouvent dans la bordure aux côtés du *moderne* lion de Borro et les détails des bandes verticales à trophées guerriers qui séparent et flanquent les trois arches (v. pl. 118 fig. 1, pl. 82, 84 et 85). Travaux, ceux-là, qui correspondent bien au goût décadent de l'époque (1554) où l'on commandait à Giacomo Sansovino de sculpter dans deux blocs de marbre, destinés à cet effet, les gigantesques statues de Mars et de Neptune qui y furent placées douze ans après. Colosses qui, à vrai dire, contrastent violemment avec l'élégance que respirent les typiques constructions de la Renaissance sur lesquelles ils se dressent.

Francesco Sansovino rappelant que l'escalier « fut commandé par le sus» dit Antonio Bregno, dit encore que les sculptures grotesques des voûtes en » haut de l'escalier, furent faites par Domenico et Bernardino Mantovani » [1]. Partant de là, Carlo D'Arco [2] supposait que le dernier de ces maîtres était le peintre Bernardino de Mantoue qui, d'après le récit de Fioravanti [3], « fut » homme excellentissime et rare dans la peinture et sculpture, comme on le » voit par ses divers travaux et notamment dans la magnifique cité de Ve» nise; et, outre la peinture et la sculpture, il fut grandissime philosophe et » amateur de belles choses et a trouvé la manière de teindre l'argent en or » très pur ».

Sans réfléchir que F. Sansovino citait les artistes travaillant de son temps et bien connus de lui par les travaux qu'exécutait son père et dont il réclamait lui-même le paiement, Zanotto, Selvatico et autres auteurs ont placé sans plus de cérémonie ces deux maîtres parmi les collaborateurs de Rizzo. Mais je crois au contraire beaucoup plus vraisemblable qu'il s'agit seulement des décorations ajoutées comme complément ou à la suite des restaurations du temps de Francesco Venier et auxquelles pourraient avoir mis la main plusieurs des sculpteurs qui travaillèrent les susdits géants. Ces maîtres, on le voit par les notes que F. Sansovino, après la mort de son père, présentait à la Seigneurie, seraient : Domenico (Grazioli) de Salò, Domenico (dit *le Magnifique*) di Bernardino, Giov. Battista fils de Bernardino vénitien, Antonio Gallino di Domenico de Padoue, Giovanni, Poletto *intaiador da piera*, Gaspare di Giorgio Grando, Giacomo de' Medici brescian, Francesco (dit *Toccio*) de Settignano et Alessandro Vittoria [4].

Enfin il est bon de dire ici un mot des traces de dorures qui, appliquées avec cette exquise délicatesse qui distingue toutes les productions de la Renaissance, devaient briller autrefois même sur les belles décorations de ces trois arches, les mettant encore plus en relief.

[1 2 3 4] Texte It., p. 155 et 156.

Mais là où l'excellence des décorateurs lombards désignés par Rizzo ressort d'une manière incomparable, c'est surtout dans le corps de l'escalier, dans les innombrables et différents ornements ou petits pilastres, qui encadrent les miroirs de marbre africain ou brèche, ou qui déterminent les compartiments et les jours des parapets.

Quelle imagination, quelle habileté et quelle passion de l'art chez les *taiapiera* de cette époque !

Et le mérite de ces travaux ne se borne pas seulement au choix heureux et au groupement des divers ornements et figurines, ou à la beauté de la forme ; mais ils peuvent encore intéresser l'artiste par le sens allégorique ou symbolique renfermé dans une foule de compositions ; sens qu'il est encore aujourd'hui possible çà et là d'affronter même avec l'indice des sigles ou initiales gravées dans les cartels, dans les armoiries, dans les targettes, sur les patères, etc.

On y voit représentés à la place d'honneur les Saints patrons de la ville, rappelées les victoires remportées sur terre et sur mer au profit de la patrie et de la chrétienté par les armes vénitiennes, comparées en puissance et valeur à celles de l'ancienne Rome. Quelques trophées rappellent les entreprises contre Ludovic le More et son orgueilleux et mauvais caractère. D'autres au contraire relatent les qualités du Doge Agostino Barbarigo.

Les allusions aux bienfaits de la paix, à la justice des lois, à la protection accordée par la République à la religion, au commerce, aux industries et aux métiers, aux sciences et aux beaux-arts c'est-à-dire à tout ce qu'on peut savoir, s'y trouvent fréquemment répétées et avec la plus grande variété d'attributs ou symboles. Et le concept moral des allégories se manifeste dès les premiers pas, avec les deux corbeilles remplies de fruits et spécialement de nèfles, couronnant comme un diadème les pilastres inférieurs (v. pl. 118 fig. 1) pour appeler l'attention et faire penser au temps nécessaire pour mener à terme ou perfection les conseils et les actions des défenseurs de la chose publique.

Il faudrait des pages, et même des milliers de pages, planches, dessins ou reproductions pour faire connaître ces marbres et encore ne parviendrait-on pas suffisamment à en faire goûter la finesse exquise et achevée des détails qui, par exemple dans les ornements verticaux des parapets (v. pl. 88), atteignent jusqu'à la perfection des camées.

Il ne faut pas croire que cette perfection se borne à l'escalier comme à la chose la plus en vue ; elle est la note typique de la phalange d'artistes qui, à la fin du XVe siècle, travaillèrent à ce Palais et à d'autres édifices.

Ainsi il est certain que l'on doit à l'un des ciseaux les plus délicats et les plus habiles qui travaillèrent à l'escalier des Géants, le petit bas-relief

inconnu qui orne la base d'un candélabre dans un jambage de fenêtre de la chambre des Écuyers. Je donne ici la reproduction de ce charmant bas-relief (*v. fig. 26*), et je rappelle que dans la Calle dello Scudo, dans le fenêtrage situé sur la cour, il existe également un second chef-d'œuvre du même genre, que dans les pilastres, dans les décors, dans une foule d'autres ornements des deux façades abondent les médaillons, les portraits et les figurines et les sujets mythologiques, dont usaient si largement les architectes-sculpteurs lombards de la Renaissance, et ces derniers se mêlent aussi souvent à l'histoire de ces gracieux travaux métalliques appelés laminettes ou plaqués.

Comme je dois bientôt, à propos de la description d'un autre monument, traiter longuement des divers types d'ornements verticaux, j'ai pensé qu'il me suffisait d'offrir au lecteur, dans les pl. 52 fig. 1, 88, 89 et 90, les seules décorations des pilastres de l'Escalier des Géants, lesquelles, outre le mérite technique, se distinguent encore par l'originalité de la composition [1].

Et comme cette grande richesse d'ornements n'était pas encore suffisante, on eut encore ici recours au niellage (avec plomb) de la pierre, l'appliquant à la face ou *autour* des gradins avec dessins de végétaux très variés dans leurs formes et combinaisons d'entrelacements ou mouvements.

Le palier qui dans le haut à l'extrémité des rampes s'avance heureusement en forme d'avant-corps de la loggia, est latéralement supporté par des arches élégantes, dont la structure et les récurrences s'harmonisent parfaitement avec la galerie.

Il faut remarquer ici le type robuste des pieds-droits dans les angles en saillie, à large écornure curviligne, enfermés dans les pilastres et décorés de riches trophées (v. pl. 81 fig. 2).

Les voûtes des arcs et les plafonds droits qu'elle déterminent sont divisés en compartiments et petits caissons, où je ne sais ce qu'il faut admirer le plus, ou la disposition et la composition variée des ornements, à feuillages, rosaces et fleurs, çà et là combinés avec de délicates figurines et des animaux, ou l'habileté des ciseaux qui les exécutèrent.

Mais les plus importantes et caractéristiques décoratives de cette partie de l'escalier, celles qui surtout (malgré les dégâts) attirent l'attention de l'artiste, ce sont les figures de Victoires et Renommées sculptées en bas-relief au-dessus des archivoltes (v. pl. 118 fig. 1, pl. 91 et *pag. 17 et 28*), ce sont des sculptures dignes d'être étudiées non seulement pour la manière, je dirai sage, dont elles ont été presque partout disposées et adaptées aux espaces du fond, mais encore pour la vivacité et la légèreté aérienne des mouvements des membres et des plis flottants des vêtements. Puis le modelé extrêmement délicat de ces figures, dans certaines parties émergeant des champs légèrement en creux,

(1) Texte It., p. 156.

l'expression de certaines têtes et la beauté des formes, en font des modèles de la figure appliquée à la décoration architectonique.

A ces allégories glorifiant la mémoire du Doge Agostino Barbarigo, fait un digne pendant le bas-relief représentant deux génies lesquels tiennent par le milieu l'écusson de ce prince (v. pl. 93 fig. 1 et *fig. 29*), que l'on voit à l'extérieur sur la première porte du quai dans la façade du Palais, tournée vers l'orient.

Quoique ces deux figures soient exécutées avec plus de soin et de vérisme que les amours en bas-relief dans le monument Tron *(v. fig. 22)*, elles les rappellent cependant suffisamment et surtout dans les têtes et dans la forme des jambes. Puis elles ont, tant par les plis des draperies, que par le genre du modelé, tant d'affinité avec les susdites figures de femmes de l'avant-corps de l'Escalier des Géants, qu'on peut les attribuer sans crainte au même ciseau original.

Dans la Chapelle voisine de l'entrée latérale de l'Église de S. Trovaso, existe un autel dont le devant (v. pl. 49), orné des légers bas-reliefs qui sont une spécialité de la Renaissance, a donné matière à de nombreuses conjectures relativement à sa paternité artistique. Conjectures d'ailleurs si superficielles qu'il n'est pas besoin de s'y arrêter; qu'il suffise de dire ici que plusieurs l'ont attribuée à Donatello.

C'est un travail qui surtout impressionne génialement, par la pureté du dessin et le goût fin et recherché de l'exécution; mais qui, en dehors de l'idée des anges musiciens et de l'exiguité du relief et des perspectives des fonds (elles aussi typiques de la Renaissance) n'a rien de commun avec les sculptures Donatellianes.

Étant donné le milieu, les dimensions et le point de vue, il demandait un soin et une morbidesse de facture, plus grands que dans les susdits bas-reliefs du Palais Ducal. Et je n'ai pas cru cependant devoir les étudier comparativement en me plaçant à ce point de vue secondaire. Mais c'est dans la comparaison principale de la forme que je retrouve au contraire des analogies plus que suffisantes pour le ranger, lui encore, parmi les œuvres, et les plus intéressantes, de Rizzo. Les éléments de cette affinité sont pour moi l'ensemble des corps, les traits du visage, les chevelures, les jambes, les pieds, l'égale intelligence du profil, les plis des vêtements, le rapport gradué des reliefs et en outre la vie ou expression (cf. encore la pl. 99).

Je ne crois pas possible de nier que les sculptures du Palais Ducal indiquées en dernier lieu soient l'œuvre de Rizzo, parce que (même abstraction faite des comparaisons) comme je l'ai dit (v. page 33) ce maître n'avait pas seulement la direction de la reconstruction de la partie du Palais où se trouvent précisément ces travaux; mais encore la commission *des figures*,

et cela en 1491 sous le dogat de A. Barbarigo, c'est-à-dire lorsque l'Arco Foscari était terminé depuis quelques années, comme en font foi les derniers et extrêmes écussons qui y furent ajoutés et qui sont ceux des Mocenigo.

Trois bas-reliefs identiques à ceux qui composent le devant d'autel de San Trovaso se trouvent aujourd'hui au Musée de Berlin *(v. fig. 30)*. Très vraisemblablement les mêmes que mentionnait Cicognara comme existant à la villa Altichiera près Padoue, « où l'un des derniers et plus distingués pa» triciens vénitiens avait recueilli une foule d'antiquités » ([1]). Mais par les proportions et les caractéristiques du nu, par la manière de porter et écarter les vêtements et par un certain manque de vie, ils trahissent une main différente, qui a des points de contact avec le maître qui sculptait les figures dans le tympan du monument du Doge Pasquale Malipiero aux Ss. Jean-et-Paul (v. pl. 39 fig. 1), le bas-relief de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste qui est allé aboutir, lui aussi, au Musée de Berlin *(v. fig. 31)*, et les deux pilastres de la maison Memmo (v. pl. 52 fig. 2 et 3) qui de Venise, grâce à notre *antiquaire* ont passé ailleurs; sculptures qui (quoique d'un plus grand mérite) dénotent le faire de Bellano.

Il faut aussi tenir compte, relativement à l'influence de la peinture sur la sculpture, que le concept de la composition dans le compartiment médiane de ce devant d'autel avait déjà été plusieurs années auparavant développé et d'une manière peu différente par les peintres provenant de l'école padouane de Squarcione qui inaugurèrent la soi-disant *école Muranaise Vivarinesque*, et cela dans un tableau exécuté en 1444 ([2]) existant dans la Chapelle de la Toussaint à S. Pantaleone reproduit dans un autre tableau, actuellement aux Galeries R. de Vénise, représentant le couronnement de la Vierge signé: *Joannes et Antonius de' Muriano* F. MCCCCXXXX (?).

Dans les bas-reliefs latéraux, le sculpteur semblerait au contraire influencé pas Mantegna.

Dans l'Église de la Madone dell'Orto, au-dessus de l'entrée de la sacristie, se trouve un groupe représentant la Vierge avec l'enfant sculptés en relief sur une haute console décorée de chérubins disposés en deux groupes (v. P. II, pl. 47).

Le traits de la Vierge avec le front convexe, les sourcils taillés ou descendant en lignes presque sévères vers le haut du nez, les amples paupières abaissées sur de grands yeux et l'attitude des lèvres entre le gai et le triste rappellent (plus que la pureté esthétique) le goût original d'un artiste de la Renaissance qui, trouvant à sa portée un type sympathique, le reproduit en y mettant l'expression d'une calme mélancolie. C'est le goût caractéristi-

([1, 2]) Texte It., p. 157.

que du temps, qui a à Venise dans la statuaire une révélation avec l'Ève d'Antonio, et qui dans la peinture avec plus de liberté encore se développe dans le merveilleux cycle où les classiques nébuleuses squarcionesques se changent en la lumineuse et féconde vitalité des frères Bellini.

Dans la susdite Madone il faut tout particulièrement remarquer la main gauche modelée avec beaucoup de naturel et qui, quoique dépourvue de raideur, rappelle le Mars du Palais Ducal. Au contraire la droite plutôt large et pesante et avec les doigts trop écartés a des points de contact avec les prophètes sculptés sur le devant de la balustrade des Frari (P. I, pl. 17 et P. II. T. 36). Dans ces bas-reliefs (1475) transpire déjà au plus haut point l'amour du vrai, et la tendance à s'affranchir du conventionnalisme de l'art ancien se manifeste en outre même dans la manière (pas toujours élégante) de draper les vêtements, très analogue à celle dont furent traités le voile et le pesant manteau de la susdite Vierge.

L'Enfant à la physionomie fortement expressive a la partie inférieure du tronc modelée sans beaucoup de soin et ne se rattachant pas parfaitement avec les jambes. L'exécution, en somme, un peu rude et tranchante, était peut-être à l'origine mitigée par la polychromie dont on aperçoit encore les traces.

Au même ciseau appartient le groupe analogue que reproduit la *fig. 32*, lequel, à mon avis, appartenait autrefois à la Corporation des bateliers de Venise, et qui a été, lui aussi, vendu à l'étranger par l'*antiquaire* Marcato.

La tête de la Madone a quelque ressemblance avec la Sainte Hélène du monument Capello, et quoique la facture de ce travail soit plus soignée, il a toutefois moins de valeur comparé au sentiment et à la forme du premier groupe indiqué.

On a également vendu à des étrangers une autre œuvre du même maître représentant une demi-figure de Sainte qui se trouvait autrefois dans l'Église de la Miséricorde.

Un demi-relief qui a non seulement quelque légère apparence d'analogie avec ces sculptures, mais rappelle encore la composition sur l'arche du très original et charmant **monument de Generosa Orsini** aux Frari (v. pl. 77), se trouve aujourd'hui au Musée Civique (*v. fig. 33*). L'exécution toutefois laisse beaucoup à désirer.

Mais là où surtout le type, les formes et le sentiment de la sculpture à la Madone dell'Orto ont d'indiscutables analogies, c'est à Vicence dans le groupe qu'on admire sur la porte de la petite Église de l'Hospice des enfants trouvés appelée *Oratorio di San Marcello* (v. pl. 58, fig, 2).

La bonne disposition des plis du riche manteau qui recouvre la belle figure de la Madone, se rapproche de la manière de draper de certains tra-

vaux padouans des Minello, des figures de Pietro Lombardo dans le monument du Doge Pietro Mocenigo aux Saints-Jean-et-Paul de Venise (v. pl. 62) et mieux encore d'une des statuettes sur le second autel à gauche dans notre Église de S. Stefano (v. pl. 59 fig. 1 et 2), qui sont probablement très antérieures à ce mausolée. La seconde de ces figures représentant l'ascète S. Jérôme (signée de Pietro Lombardo) a aussi par la forme des jambes certains rapports avec Saint Christophe sur la porte du susdit oratoire; mais tant par les proportions, les traits et l'expression, que par la coupe du ciseau, S. Christophe se rapproche au contraire un peu plus de la grêle statue du porte-écusson Mocenigo, de l'Adam de Rizzo et du Mars de l'Arco Foscari du Palais des Doges, dernière figure avec laquelle on pourrait encore établir quelque comparaison pour la manière de traiter le manteau.

Le résultat toutefois de ces comparaisons n'atteint pas encore un degré suffisant pour l'affimation d'une identité d'auteur, et au contraire elles servent mieux encore à rendre évidentes certaines influences réciproques de goût caractéristiques du milieu à une période donnée.

Dans l'oratoire de S. Marcello l'autre statue, à la tête plus délicatement expressive mais avec les épaules un peu tombantes, rappelle à l'encontre par les plis du vêtement de dessous la caractéristique disposition angulaire et équarrie avec laquelle Bellano avait coutume de draper les vêtements au bas de ses figures.

A Vicence même les susdites Madones ont quelque rapport avec le demi-relief sur la corniche extrême du riche (sinon bel) autel de la Renaissance dans le transept de l'Église de S. Laurent, autel qui rappelle surtout le genre des Minello.

Sur les statues du susdit Oratoire nous n'avons aucune indication; toutefois cet intéressant travail peut, à mon avis, être classé parmi les productions de l'art et d'un maître, qui par le vérisme, l'énergique crudité à traiter certaines parties et l'impression générale, n'est pas très éloigné des manières de certains sculpteurs de la Renaissance qui travaillèrent dans ce somptueux Musée de l'art Lombard qui s'appelle la Chartreuse de Pavie *(v. fig. 34).*

La gracieuse petite façade de la cour du palais épiscopal de Vicence (v. pl. 113 fig. 2), dans laquelle les polyédriques supports de la galerie semblent dériver des constructions de Rizzo dans notre Palais des Doges déjà alors si vanté, a été justement attribuée à maître Bernardino dit *da Milano*, qui en date du 26 février 1495 recevait du Cardinal Zeno trois ducats à valoir sur les soixante-cinq qui lui étaient assignés pour le travail de la loggia, et quatre autres ducats pour la facture d'une porte destinée au même édifice, attestant *quod de cetero nihil habere debet usque ad praesentem diem* (1).

(1) Texte It., p. 159.

Ce maître sur un acte rédigé dans cette ville par le notaire Bartolomeo Aviano le 12 avril 1493 était appelé: *Bernardino lapicida q. magistri Martini de Mediolano*, et l'abbé Magrini croit qu'il s'agit de *Bernardino fiollo che fu maestro Martino*, qui en 1477 était admis dans la *fraglia* ou compagnie des tailleurs de pierres et maçons de Vicence; il lui attribue encore le chœur pensile construit en 1485 dans l'Eglise vicentine de S. Roch.

Maître Bernardino présentait en 1494 le contrat accepté par maître Lazzaro pour la fourniture des pierres blanches et rouges à employer dans la construction du chœur de la cathédrale, et le 15 avril de l'année suivante de concert avec Zanon de Chiampon, il s'entendait pour le travail de l'escalier (qui existe encore) dans la galerie à l'ouest du célèbre palais della Ragione dit ensuite *Basilica*.

Quoique le long séjour à Vicence de cet illustre maître lombard puisse donner lieu à des hypothèses relativement à l'auteur du susdit groupe, à défaut de tout travail de statuaire avéré de ce maître, et n'ayant aucun terme sérieux de comparaison, je m'abstiendrai de me prononcer sur la paternité artistique de ces statues. Paternité très obscure à moins que la découverte d'un document ne vienne démontrer que ce Bernardino était né à Carona, car en ce cas les hypothèses favorables assumeraient une grande valeur relativement aux rapports soit avec le célèbre Pietro Lombardo (Solaro) Caronais, lui aussi, et fils d'un Martino, soit avec le maître indiqué dans le *miscellanea* des documents (n. 93) et dont je parlerai encore.

Je dois en outre déclarer (quoique, je l'ai dit, ceci ne puisse constituer un critérium sûr pour de plus grandes déductions) que les détails ornementaux des pilastres et du contour de la porte de l'Oratoire de S. Marcello se rapprochent au contraire de ceux de la riche entrée du palais Porto de la même ville (v. pl. 113 fig. 1), terminé en 1481 et attribué à ce maître Lorenzo qui de Bologne (où les capricieux éléments de l'art décoratif lombard l'emportaient déjà sur l'austère pureté toscane) transporta à Vicence son atelier et y exécuta plusieurs autres travaux.

Ce n'est pas sans le vouloir ou pour le plaisir de m'écarter de mon sujet, que, à propos d'Antonio Rizzo, je me suis arrêté sur les travaux d'un auteur qui demeure ignoré; mais parce que le goût original de ce maître apparaît encore combiné fragmentairement avec des sculptures qui ont de très étroites relations avec les œuvres de Rizzo.

Voilà pourquoi et même pour suivre le progressif développement esthétique de l'art, j'ai voulu en dernier lieu attirer l'attention de l'artiste sur l'une des plus importantes sculptures de la Renaissance, laquelle se trouve aujourd'hui au Musée Brera de Milan (*v. fig. 35*).

Dans le sujet principal de ce tabernacle ou fond d'autel égale est la

mesure du sentiment intime de calme tristesse que respire la Vierge dans notre Église de la Madone dell' Orto et celle de Vicence, rendu d'ailleurs à lignes plus ramassées et avec une plus grande grâce de formes toutefois dérivées nettement de la même intelligence à interpréter le vrai ; interprétation qui dans la main gauche de la Madone nous donne encore ici un autre chef-d'œuvre.

De son côté la technique, spécialement dans les draperies, trahit la crudité naturelle d'un même ciseau.

On voit de suite que ce groupe ne comportait pas à l' origine la corniche dans laquele il se trouve aujourd'hui enchâssé et dont les charmantes figurines, sans doute postérieures, gravées avec toutes les délicatesses de la glyptique, accusent l'habileté et le goût exquis d' un maître d' élite de la Renaissance ([1]).

J'ai parlé d'abord des analogies entre le devant d' autel de San Trovaso et les sculptures sur les archivoltes du palier de l' escalier des Géants, et c'est précisément avec ces travaux que les anges de ce tabernacle ont les meilleurs titres au rapport que j' appellerai consanguinité ou parenté artistique.

Une manière presque analogue de traiter le bas-relief apparaît, il est vrai, dans un autre travail excellent existant dans la chambre à coucher du Doge au Palais Ducal, où sont sculptés la Mère de Dieu sur un trône et des Saints agenouillés avec le Doge Leonardo Loredan (1501-1521) reconnaissable aux traits du visage et à l'écusson *ajouté* (v. pl, 125); mais sans examiner pour le moment si cette dernière sculpture peut ou ne peut pas être absolument l'œuvre de Pietro Lombardo, je trouve toutefois dans les anges adorateurs du tabernacle Brera un sentiment bien plus spontané, la génialité et la désinvolture ou enthousiasme d' un artiste doué de talents supérieurs, unis à une plus grande habileté à proportionner graduellement les reliefs des divers plans.

Dans le susdit devant d'autel de S. Trovaso et tout spécialement dans les voiles et draperies flottantes des aériennes Renommées et Victoires qui décorent l' escalier des Géants prédomine surtout le goût des courbes; mais l'identité du genre des vêtements, la typique légèreté et la suite des lignes dans les divisions des plis pour déterminer la forme et le mouvement des membres (dans les anges à l'attitude respectueuse et recueillie), l'égalité caractéristique des ondulations là où les vêtements finissent ou sont relevés, la forme identique des têtes et des coiffures, la même grâce pour disposer les extrémités et les égales particularités anatomiques des phalanges et des attaches et enfin une intelligence semblable dans les profils et dans le creux, sont, je le dis, autant d' éléments qui ne laissent aucun doute sur la parenté sommaire de ces travaux (qu'on observe la *fig. 27* et même la statuette de la Foi du monument Giustinian pl. 99).

([1]) Texte It., p. 159.

Et je dis sommaire, car dans la quantité infinie de travaux que l'on confiait à cette heureuse époque aux maîtres déjà en vogue, il est rationnel de comprendre la collaboration de quelques compagnons et même des élèves qui ne pouvaient s'exercer que dans les ateliers pour mettre en relief leur talent naturel, afin d'atteindre à leur tour toute la personnalité de maîtres. Et je ne parle pas de la collaboration, la plus homogène celle-là, des pères et des fils. Et des fils, Antonio Rizzo en avait.

De l'Ève à ces anges en prière, entre ces deux œuvres extrêmes d'un maître si original et si grand, il n'existe certainement pas de dissonances; et la voie parcourue par lui dans son ascension ne présente pas même des bonds tels, que sa longue et laborieuse existence renfermée dans cette période de rapide et fébrile évolution artistique (qui avec les fils de Pietro Lombardo touche désormais au servilisme classique) ne rende doucement accessibles.

Il me semble juste de rapprocher d'Ève plusieurs autres travaux.

On admire, dans le transept de la **basilique de Saint-Marc,** deux riches et gracieux petits autels de même forme avec inscriptions rappelant Cristoforo Moro *Duce inchlytissimo et pientissimo*, et dédiés l'un à S. Paul et l'autre à S. Jacques *(v. fig. 36 et 37)*.

Les critiques ne sont pas d'accord sur l'auteur de ces travaux; Cicognara, Selvatico, Burckhardt et autres se montrent disposés à les ranger parmi les œuvres de Pietro Lombardo; par contre Raphaël Cattaneo croyait pouvoir les attribuer à Luca della Robbia et quelques écrivains seulement les attribuent à Rizzo, mais sans apporter des raisons sérieuses et même avec d'autres monuments qui certainement ne peuvent être de ce maître.

R. Cattaneo, alors qu'ayant comme le pressentiment de sa mort prochaine et prématurée, il se hâtait de compléter l'illustration de la Basilique, eut un jour l'occasion de m'exprimer l'idée que les deux statues de Saints de ces autels avaient été refaites dans la seconde moitié du XVI[e] siècle et cela en s'appuyant sur un document en date du 12 Janvier 1561 où il est dit que le sculpteur Danese Cattaneo avait un crédit sur la caisse de Saint-Marc de *duc. 28 g. 12 fo fino adi 17 ottobrio 1539 per mandar a tuor doj pezi dj marmoro a Caneva per far due figure una de San Jacomo et laltra de S. pollo per metterle in la nostra giexia de S. Marco, dellj qual danarj ditto danexe ne die assegnar. Contto* [1]; compte qui semble avoir été payé le premier Mars 1568. Et cette idée de Raffaele Cattaneo, sans doute consignée par lui dans les notes succintes ou mémoires qui servirent après sa mort aux trop expéditifs continuateurs de la seconde partie de l'Histoire de Saint-Marc, figure en un autre endroit de celle-ci (?) affirmée comme un fait indiscutable par F. Saccardo qui jugea même ces statues *de style plus récent* (1560).

(1) Texte It., p. 160.

On ne trouve aucun document, et cependant ils sont nombreux, qui précise la place destinée à ces nouvelles figures ou mieux encore qui puisse en quelque sorte prouver même leur exécution.

J'ai découvert au contraire dans le registre de l'Église le compte suivant en double 1560 — *Conto .... per Figure doi de marmoro che par esse poste al Sagramentto in giexia die dar adj p.º marzo per lej medeme per resto..... L. XVIIIJ g. III. p. 26. — Figure alinc.º die aver adi 30 M.º 1586.... L. XVIIIJ g. III p. 26* (1). Et plus tard on voit détaillée la note des comptes réglés le 10 Avril 1587 (2) *a M. Bernardin sculptor per resto de ducati vinti d'una poliza.... per aver conzato la figura che fo buttata zoso dell' altar de San Polo, fattoli una man et libro*, et pour d'autres travaux du même genre dans la même Église. Et en effet on peut encore aujourd'hui discerner les vestiges de cette restauration et autres réparations.

Et il n'y a aucune raison de classer ces deux statues parmi les imitations, car jusque dans les plus petits détails on voit qu'elles sont parfaitement contemporaines et en harmonie avec les autres sculptures des petits autels.

Personne ne peut assurément reconnaître aux maîtres du temps de Danese Cattaneo une grande habileté à reproduire les travaux antiques, et il existe en outre plusieurs bons modèles de fines décorations imitant les caractères déjà penchant au classique du commencement du XVIe siècle, exécutées par des artistes de la seconde moitié du XVIIe. Ainsi par exemple dans les pilastres à droite de la façade de la riche Chapelle du Saint à Padoue (v. P. II, pl. 31 fig. 4) sculptés par Matteo et Tommaso dei Garovaglio ou Garvi-de-Allio, famille bissonaise qui s'appelait d'abord tout simplement dei Garvo (3).

Mais malgré cela et quoique je veuille être réservé dans l'exposé de mes idées, je ne puis en aucune façon admettre que Danese Cattaneo ou autres sculpteurs de la décadence aient pu se pénétrer assez ou entièrement de l'esprit ingénu et bien caractéristique de la première Renaissance pour produire des œuvres semblables aux deux statues en question.

Quand on étudie le genre de pose et la forme de ces figures, qnand on regarde les extrémités (la main de S. Jacques est anatomisée et exécutée d'une manière identique aux mains de la statue du Doge debout dans le mausolée Tron et les pieds sont entièrement semblables à ceux des autres figures de Rizzo); quand on considère attentivement les draperies soit dans les masses ou le mouvement des lignes et dans la manière dont elles enveloppent ou dessinent le corps, soit dans leurs détails spécialement dans les tuniques, on ne peut pas ne pas y découvrir les éléments qui, peu de temps après, eurent un développement esthétique plus équilibré dans les statues de la Charité et de la Prudence de Rizzo dans le susdit mausolée Tron. Il est certain que dans

(1 2 3) Texte It., p. 160.

Saint-Marc ils font leur apparition sous l'apparence de l'une de ces tentatives originales non toujours heureuses par lesquelles se révélait même le sentiment personnel novateur des premiers maîtres de la Renaissance.

Un goût analogue ou dérivant de celui-ci, se retrouve également dans la manière dont sont drapées les statues de S. Luc et de S. André aujourd'hui dans l'Église de S. Sophie (v. P. II, pl. 60, fig. 1 et 2) lesquelles avec les autres des Ss. Cosme-et-Damien, dont j'ai parlé à propos du monument Emo, ornaient sans doute autrefois l'autel de la Confrérie des Barbiers érigé vers 1468, dans l'Eglise des Servites.

Dans l'ensemble les amours ([1]) sur les acrotères des frontispices des deux petits autels de Saint-Marc, ont, tant pour la forme et le modelé des corps que pour la légèrete des vêtements, de sérieux rapports avec les trois figures identiques décorant le caisson du tombeau Onigo à Trévise (pl. 79-80 fig. 1) et avec les pages du sarcophage du capitaine Marcello dans l'Eglise des Frari (v. pl. du frontispice de ce volume).

Il y a quelques années on a remis sur les parapets à colonnettes aux côtés de ces deux autels les statuettes des anges céroféraires qui les ornaient à l'origine. Mais si les deux de l'autel de Saint-Paul (sans doute retouchées autrefois) peuvent faire penser au premier autel dédié à ce Saint, qui suivant F. Sansovino y fut érigé en 1334, les deux autres de celui de S. Jacques accusent par contre nettement les distinctives des sculptures de Rizzo.

Semblable est la structure architectonique de ces autels; mais ils diffèrent quelque peu dans les détails décoratifs; ainsi tandis que le devant de la table de S. Jacques est orné de rubans flottants et de festons supportant des patères et des bouquets de fruits lesquels dans les détails ont quelque analogie avec le monument du jurisconsulte Antonio Rosselli dans l'Église du Saint à Padoue (v. P. II, pl. 39, fig. 2), l'autre devant d'autel au contraire représente en relief très bas le miracle de la conversion de S. Paul. Et ici, particulièrement dans les figurines du fond, on surprend déjà le goût exquis et le fini des ciseaux qui avec Rizzo et sous ses ordres laissèrent ensuite dans le Palais Ducal les modèles les plus soignés de ce genre de travaux, tous parfaits, types de la vraie Renaissance dont la *fig. 26* nous offre un beau spécimen.

La partie ornementale souvent trop uniforme par la manière de modeler et plutôt sèche dans la sculpture (sans doute celle qui a induit en erreur R. Cattaneo) porte avant tout l'empreinte spéciale de l'art toscan, et dans ces décorations rien ne trahit encore directement les maîtres lombards qui bientôt, à S. Michel et dans l'Église de Saint-Job bâtie par le même Doge, devaient s'élever victorieusement au-dessus de tous les autres ornemanistes d'Italie.

P. Selvatico qui dans ces autels louait à juste titre ([2]) « les sveltes pro-

([1] [2]) Texte It., p. 160.

» portions générales à l'exception de celles du frontispice arqué, lesquelles » paraissent lourdes à cause des sphinx et des amours de grandeur demesurée » qui tournant autour de ce dernier rapetissent toute la masse »; cet écrivain qui avec raison blâmait l'excessive minutie des détails et une certaine absence de repos, devait certainement avoir un voile sur les yeux lorsque, pour défendre l'opinion que c'était là le premier travail d'importance exécuté par Pietro Lombardo, il écrivait que cette hypothèse grandit quand on en compare les ornements avec ceux du chœur de S. Marie-des-Miracles, *exécutés indubitablement par Pietro,* puisque *de part et d'autre apparaît la même main.* Ce qui n'est pas absolument vrai, et même le résultat de la comparaison peut servir clairement à la preuve du contraire.

Relativement aux probabilités qui pourraient dériver d'un autre ordre d'idées, je crois beaucoup plus rationnel de conclure que le Doge Moro et les procurateurs de l'Église, étant donné l'importance de l'endroit que devaient occuper ces travaux, en confièrent l'exécution ou pour mieux dire les sculptures à Antonio Rizzo, c'est-à-dire à l'auteur de l'Adam et de l'Ève destinés au palais des Doges. Statues qui même avant d'être mises en place excitaient l'admiration des écrivains qui saluaient en Rizzo le *marmorario clarissimo* et *nobilissimo* (1).

Et le seul doute qui pourrait surgir à propos de ces autels, c'est que le dessin ou projet de leur architecture ait été fourni ou indiqué par quelque autre maître qui, pour risquer une hypothèse, aurait pu, à mon avis, être Bellano avec lequel Rizzo dans sa jeunesse dut avoir quelques rapports.

On ne connaît pas exactement l'époque de leur érection, toutefois je ne crois pas m'écarter de la vérité en ne les supposant pas commandés avant la fin de l'année 1464, c'est-à-dire quand le Doge Cristoforo Moro, au retour de la convention d'Ancône, faisait don à la Basilique de Saint-Marc de sa *tenda di gioie* afin que *se ne trazi denari i quali sian messi in ornamento della detta chiesia, come femo delle onorificentie offerte, in luogo delle giostre, e feste, obbligadi per la creation nostra* (2). C'est ainsi que sous le bas-relief de la Vierge avec l'Enfant, qui se trouve sur l'autel de la Chapelle de S. Clément, sculpté par ordre du même prince ou encore grâce à ses libéralités, on voit gravée la date de 1465 qui, à mon avis, est antérieure à celle de l'achèvement des petits autels (3).

Relativement au **tombeau de Giacomo Marcello** († 1485) et d'une manière spéciale pour tout ce qui concerne l'encadrement, la composition générale des lignes, la structure de la partie supérieure, le symbole ailé de l'immortalité (éléments semblables, à ceux du monument Onigo de Trévise), et les trois statues qui le surmontent, lesquelles soit pour la forme, soit pour la technique,

(1 2 3) Texte It., p. 161.

semblent surtout avoir des titres de parenté avec les porte-écussons du mausolée Tron et avec d'autres travaux qu'il faut attribuer à Rizzo, je suis d'avis de ranger cette œuvre parmi celles de l'atelier de cet illustre maître ou d'admettre qu'elle fut donnée en partie par lui ou par les commettants à quelque autre sculpteur pour être exécutée ou terminée. En effet il devait avoir grand besoin de réserver toute son activité pour les études complexes exigées par le projet de la monumentale reconstruction du Palais des Doges que la Seigneurie lui confiait, et précisément l'année même rappelée par les derniers mots de l'inscription funèbre de Giacomo Marcello :

LVDOVICVS ET PETRVS FILII PIENTISS
POSVERE · MCCCCLXXXIIII.

J'ai encore quelque soupçon que dans ses dernières années Rizzo commença également le grandiose **monument des princes Barbarigo** dans l'Église de la Charité, lequel demeura ensuite inachevé, et dont l'autel fut orné de bronzes (v. pl. 114) et d'autres travaux que fit exécuter N. V. Vincenzo Grimani, comme je le dirai mieux plus tard.

Pour l'élégance de la forme, pour le choix de la pose dégagée et la manière de se dresser, pour la caractérisque amplitude du bassin et les jointures des côtes, pour les traits et l'expression du visage, pour le costume, pour le mouvement animé du manteau et enfin pour la vie que respire toute la figure où l'on remarque encore la finesse de certains détails, j'attribue à Rizzo ou à l'un de ses éléves, la statue du guerrier qui tient l'écusson de la famille Civran *(v. fig. 38)* à l'extérieur d'une maison sur la Place du Carmine. Maison qui des Civran passa aux Guoro qui la reconstruisirent de 1502 à 1567 y enchâssant de nouveau cette figure en souvenir de la parenté des deux familles. Cette habitation que certains charlatans ont baptizée du nom de *casa dell' Otello,* subit ensuite divers remaniements et des restaurations radicales économiques, desquelles fut préservé heureusement ainsi que des *amorose voglie dei nostri antiquari* cet important souvenir artistique de la fin du XVe siècle.

Je crois toutefois sorti du ciseau de Rizzo le beau buste en marbre de Carlo Zeno qui est aujourd'hui au Musée Civique *(v. fig. 39).* Travail qui laisse deviner clairement l'influence de l'art florentin du XVe siècle.

Il existe encore de la vie laborieuse de ce maître quelques autres souvenirs et voici à ce propos tout ce qu'il m'a été possible de recueillir çà et là dans les livres et dans les Archives.

Comme le rapporte l'Abbé Cadorin, il sculpta pour la ville de Rovigo le symbolique lion de S. Marc, qui fut placé depuis sur une colonne exécutée suivant le dessin de M. Sammichieli.

Passionné pour les inventions et habile également comme mécanicien, on raconte que, ayant avec Giorgio di Iamedeo luganais inventé un nouveau système de meules pour moulins, il obtint en 1488 du Sénat le privilège d'en fabriquer *infina ad anni setanta e che alguno non possi far, ne usar in alguna cossa de dicti suoi Ingegni* (1).

Le 7 novembre 1490, Antonio Rizzo et Mauro Coducci bergamasque dit *Moro di S. Zaccaria* étaient désignés par les présidents de la Scuola grande de S. Marc, pour estimer les travaux exécutés en dehors du contrat pour la reconstruction de la Scuola, par les maîtres Pietro Lombardo, Giovann Bora et Bartolomeo di Domenico (2).

Parmi les autres travaux confiés à Rizzo citons tout particulièrement le soin de réparer le palais della Ragione de Vicence renversé deux ans à peine après qu'il avait été commencé. Voici en quels termes une chroniqne (3) parle de ce désastre :

« Le mercredi 20 Avril 1496 entre les 19e et 20e heures s'écroula une » grande partie des fondations du nouveau palais de Vicence, c'est-à-dire toute » l'aile du côté de la poissonnerie avec toutes les colonnes et voûtes de dessous » et de dessus avec toute la couverture en plomb, et les chambres des gages » s'écroulèrent, tout cela par la faute des chaînes de fer qui étaient trop grêles » et se rompirent et par la faute des colonnes de dessous qui étaient trop » minces, et en particulier celle qui était sur le côté vers la poissonnerie, et la » Commune de Vicence fit abattre tous les supports de la tête du dit palais » parce qu'ils menaçaient ruine, et à cette occasion construire deux pilastres » de grande prise sur les côtés, et remplacer par de plus grosses toutes les » colonnes de dessous ».

Voilà pourquoi les Vicentins s'adressèrent alors à Antonio Rizzo, dont les conseils pratiques et intéressants, qui ne purent toutefois être mis à exécution, sont rapportés ici en note (4), empruntés textuellement aux documents publiés avant moi et qui se trouvent aujourd'hui aux Archives Communales de Vicence, mais malheureusement sans le plan relatif qui les accompagnait à l'origine.

Disons en terminant que Zani, dans son *Enciclopedia artistica,* compte Rizzo parmi les sculpteurs d'ivoire.

Le biographe qui doit conserver impartialement le souvenir tant des fautes que des qualités des personnages dont il raconte la vie, doit aussi inscrire Rizzo au nombre des braves qui avec leur génie donnèrent encore à la patrie leur propre sang. Il fit preuve d'intelligence et de courage aux sièges de Scutari (1474 et 1477) où il se conduisit *fedelmente in tutte le baterie a le lombarde a tirar piere et far tuto quello gl' era possibile ne la difesa* et où il fut *ferito de piu ferite.* Si bien

(1 2 3 4) Texte It., p. 161 et 162.

que la Seigneurie, reconnaissant ses services et voulant le récompenser d'une manière quelconque, ordonnait *debia de cetero haver insieme co suoi figliuoli ducati uno al mese* de l'office du Sel, *la qual provision durara anni venti...*, (1).

Après 1499 (2) il n'est plus fait mention d'Antonio Rizzo et, suivant les fidèles chroniqueurs Malipiero et Sanudo, il termina ses jours à Foligno loin de sa patrie, loin de cette Venise théâtre de toutes ses gloires artistiques et où il avait abandonné parents, amis, compagnons et jusqu'aux rivaux heureux peut-être que la faute de l'homme couvrît du voile de l'oubli la renommée de l'artiste.

Malheureusement le défaut actuel de dates et mémoires venant s'ajourner à l'éparpillement et à la destruction, même récente, d'une si grande partie de notre ancien patrimoine artistique, laissent encore dans l'ombre plusieurs traits de la vie de Rizzo et tout particulièrement ce qui concerne son père (3), sa jeunesse et les maîtres qui l'initièrent à l'art et avec lesquels il fut d'abord en contact. Aussi je n'ai pu l'étudier qu'à partir du temps où, devenu artiste habile et original de la Renaissance, il paraît à Venise et où on le voit vis-à-vis de la vieille école déjà prête à transiger avec l'esprit de réforme. Et il fut le premier.

Bientôt d'autres maîtres lui font une digne couronne; mais aucun d'eux ne parvient à l'éclipser. Et quand il disparaît fatalement, l'éclat de notre Renaissance a déjà atteint son apogée et est même à la veille de son déclin.

MAURO CODUCCI.

Après Rizzo, celui des architectes qui dans l'ordre du temps comme pour son mérite doit être cité immédiatement, est Mauro Coducci bergamasque appelé généralement jusqu'ici Moro Lombardo et à propos duquel la vieille critique historico-artistique démontre encore une fois la légèreté phénoménale d'un système spéculatif.

Lorsque j'ai déterminé la part de chacun des maîtres du XVe siècle dans les constructions de l'Église neuve bâtie par les religieuses de S. Zacharie, j'ai dit un mot de Moro; mais avant que son nom figurât sur les registres du monastère, il avait déjà donné des preuves nombreuses et éclatantes de son savoir-faire dans d'autres constructions vénitiennes importantes. Et il n'est pas douteux qu'il n'ait même auparavant exécuté d'autres travaux dans son pays et ailleurs, travaux assez considérables pour lui donner l'expérience et le renom qui le firent préférer par les nôtres à d'autres architectes.

Mais pour lui comme pour beaucoup de maîtres du dehors les premières

(1 2 3) Texte It., p. 162 et 163.

indications font défaut par suite de l'extrême pauvreté de la contribution historico-artistique fournie par plusieurs provinces d'Italie.

Néanmoins on sait quelles choses ou travaux Moro fit dans sa patrie ou quels intérêts l'y rappelèrent pendant ces absences assez prolongées pour avoir trouvé place si souvent dans les registres et dans les paiements relatifs à ses entreprises de Venise.

Le premier édifice de cette ville où l'on sait positivement que cet habile architecte mit la main est l' **Église de S. Michel** dans l'île de ce nom voisine de Murano.

Malheureusement nous n'avons plus les registres, cahiers, journaux et, sauf trois ou quatre, les contrats et les marchés concernant les travaux ou œuvres exécutés dans cet édifice au XVe siècle et au suivant. Ajoutons toutefois, pour faciliter les recherches ultérieures que plusieurs de ces papiers en même temps qu'une quantité assez importante de manuscrits et de livres rares qui faisaient partie de la riche bibliothèque réunie en ce lieu par les Camaldules, ont été au commencement de ce siècle transportés à Rome par les soins du cardinal Placido Zurla et ensuite déposés à S. Grégoire du Mont Célius; et il semble que le Gouvernement n'a pu ou su n'en récupérer qu'une partie.

Aussi pour ces constructions dois-je m'en rapporter à Flaminio Corner, aux quelques notices publiées par Moschini (retrouvées en partie parmi les autographes de Pietro Donato qui était Abbé de S. Michel et en partie communiquées par le susdit Card. Zurla), aux lettres de Pietro Delfino recueillies par Martène et au peu que j'ai pu çà et là retrouver dans les papiers de nos Archives.

Je n'ai pas l'intention de raconter l'histoire de cette île appelée autrefois *Cavana* (1) *di Murano*, d'autant plus que je ne saurais dire quoi que ce soit ni de l'Oratoire primitif dédié à l'Archange S. Michel, élevé au Xe siècle, ni de la demeure bâtie par S. Romuald (bénédictin fondateur de l'ordre des Camaldules mort en 1027) sous le dogat de son ami Pietro Orseolo 1er (976-978); ni de l'Église consacrée solennellement en 1221, neuf ans après que les Chapitres de Santa Maria et Donato et de San Stefano de Murano eurent cédé, moyennant un léger tribut, ce lieu à plusieurs religieux Camaldules (2).

Je pourrais, il est vrai, rappeler certaine restauration et agrandissements faits au commencement du XIVe siècle, mais la crainte de m'écarter de mon sujet et le peu d'espace dont je dispose me font un devoir de glisser sur tout ce qui ne se rattache pas artistiquement ou ne touche pas directement à l'art de notre Renaissance, et c'est pourquoi je me contenterai d'un mot avant de passer outre.

(1 2) Texte It., p. 164.

Dans le premier volume, à propos des clochers vénitiens, j'ai dit que le modèle du genre, celui de S. Michel de Murano (Partie I *fig.* 74, Partie II, *fig.* 41 A et *fig.* 42) avait été achevé environ vers 1460. J'ai étudié en outre le caractérisque cloître primitif ([1]) qui s'appuyait d'un côté contre l'ancien mur méridional de l'Église élevée en 1212 (Partie I *fig.* 76 et P. II *fig.* 41 F F). Parlant ensuite de la porte qui mène à ce cloître (Partie I *fig.* 77 et P. II *fig.* 42), j'ai signalé l'opinion de Grevembroch supposant (peut-être d'après une tradition recueillie dans le monastère) que la partie supérieure de cette porte ornait autrefois l'entrée principale de l'Église. Et le lecteur n'a pas oublié que, tout en partageant le sentiment de Grevembroch sur ce point, nous lui avons donné tort quand il attribue cette décoration à Ambrogio d'Urbin, suivant F. Sansovino, auteur par contre des ornements et feuillages qu'on admire sur la grande porte de l'Église actuelle (Partie II *fig.* 42 et pl. 38 et 63).

Relativement à la situation de la vieille façade et par suite de la différence que j'ai constatée dans la structure des murailles d'enceinte, on peut conclure, ce me semble, qu'elle devait se prolonger ou à peu près jusqu'au point où s'élève aujourd'hui la façade du Chœur tournée vers le presbyterium, c'est-à-dire approximativement partir de l'endroit marqué par N sur le plan d'ensemble (*v. fig.* 41) que j'al relevé ([2]).

De cette manière la vieille Église ou Basilique devait avoir une douzaine de mètres moins que l'actuelle, dont l'intérieur offre certaines irrégularités dues sans doute aux conditions économiques des fondations préexistantes.

Quand, à quelle occasion et par qui fut élevée la nouvelle Église?

Suivant l'Abbé Moschini, elle fut bâtie sur le plan et sous la direction d'un *Moretto tagliapietra*, qu'il suppose avec raison être l'architecte de Saint-Jean-Chrysostôme; mais qu'il croit à tort appartenir à la famille du célèbre Pietro Lombardo (Solaro). D'après lui les travaux commencèrent en 1466 et des documents des Donà que j'ai pu compulser, ii ressort que « de l'année » 1469 à 1478, où fut achevé ce temple, on retrouve parmi les sculpteurs les » noms du susdit *Moretto*, de *Lorenzo de Venise.* qui en 1470 exécuta la porte et » les fenêtres de la façade, de *Lorenzo del Vescovo* de Rovigno avec *Antonio* » son fils, lequel *Antonio* avec *Corradino* fit en 1473 deux corniches et les ar- » ceaux intérieurs de l'Église, de *Giovanni da Bergamo*, de *Giacomino*, de *Do-* » *menico*, de *Donato de Parenzo*, de *Simeone*, de *Cristoforo*, de *Georgio*, d'*Ambrogio*, » des frères *Gasparo* et *Bartolomeo*, et de *Taddeò* qui commença à travailler dans » l'église en août de l'année 1474, et qui l'année suivante y fit six colonnes, » trois pour chaque partie du temple ([3]) ».

Moschini a reproduit également des passages de plusieurs lettres du vé-

([1 2 3]) Test. It, pag. 164.

nitien Pietro Delfino, et par ces extraits et surtout par la lecture de plusieurs autres lettres importantes de l'illustre religieux Camaldule publiées par Martène [1], on peut avoir une idée suffisamment explicite de la manière dont furent poursuivis, au milieu de diverses péripéties économiques, les travaux de l'Église et du monastère. Péripéties bien prévues de l'écrivain lorsqu'en 1469 il détournait de cette entreprise le nouvel Abbé Pietro Donà († 1479).

Je vais dire un mot des circonstances les plus intéressantes relatées dans ces écrits.

En 1476 on s'occupait déjà de l'acquisition et de l'exécution de la charpente qui, après l'hiver, devait l'année suivante servir pour la toiture de l'Église.

En 1477 il est encore question des bois, du choix des marbres, des navires, chargées de cette pierre d'Istrie dont on se sert si largement même aujourd'hui, et de pierres noires véronaises; il s'agit en outre d'achats de briques, de tuiles, de chaux, de cordes végétales, etc. etc, Cependant tandis que les créanciers renouvelaient leurs instances, les débiteurs devenaient de plus en plus insolvables; de là des plaintes continuelles et des demandes réitérées de nouveaux secours: *alioquin*, est-il-dit, *fabri nostri et artifices templi, sua fraudati mercede, imperfectum opus relicturi sunt, nostro quidem et damno et dedecore, de quibus dicetur:* COEPERUNT ISTI AEDIFICARE, ET NON POTUERUNT CONSUMMARE.

Malheureusement tous ne répondaient pas; même ceux sur lesquels reposaient les meilleures espérances souvent faisaient la sourde oreille, de sorte que les commissaires chargés de recueillir les fonds s'en revenaient fréquemment les mains vides et à S. Michel on allait jusqu'à dire que *Procuratores S. Marci ita nos abhorrent quasi excommunicatos.*

Malgré cette gêne, les préposés s'évertuaient à cacher leur découragement et on écrivait: *Verum e diverso ita me recreat templi nostri aedificatio, quorum parietes excrescunt in dies summa venustate, ac omnium admiratione, ut minus gravari videar, tam nobilis fabricae delectatione captus.*

Mais bientôt retentissait de plus belle un nouvel appel de fonds.

Toutefois au milieu de ces alternatives l'édifice revêtait chaque jour un éclat plus considérable, si bien que Pietro Delfino dans une lettre adressée en septembre 1477 à Pietro Donà qui se trouvait à Ravenne, pouvait lui dire sur le ton de l'enthousiasme: *Veni igitur ut videas magnum quid et singulare, totiusque non solum nostrae religionis, verum etiam hujus civitatis decus et ornamentum. Templum, inquam, tuum, quod te auctore mirifice constructum (procul revera abest assentatio) et te et monasterium nobilitavit. Divi Marci aedem absque contradictione excipio, reliquis vero omnibus facile hanc nostram anteposuerim. Cujus pars jam absoluta atque perfecta tanta nitet venustate, ut omnium transeuntium ac praeter navigantium lumina*

[1] Texte It., p. 164.

in se convertat. Mirantur omnes tam brevi tantam molem, tanto artificio erectam, QUAE NON MODO ANTIQUUM REDOLET, VERUM ETIAM MAXIMAM REFERT ANTIQUITATEM (quel parfum de renaissance dans cette phrase!). *Nihil te ex hoc templo vidisse existima, neque posse merito concipere illius elegantiam. Visu opus est ad judicandum. Veniens itaque, ubi ad S. Cristophori coenobium* (1) *appropinquaveris, patenti ac detecta navicula, erige te in pedes, atque inde contemplare.*

Et l'humaniste qui s'exprimait sous une forme aussi passionnée et avec tant d'élégance avait raison car, excepté en partie l'Eglise de S. Job, c'était le premier édifice religieux qui s'élevât au sein des lagunes dans toute la fraîcheur homogène et printanière de la Renaissance.

Le même épistolier met également en relief et le mérite extraordinaire de Moretto et l'estime dont l'entouraient les Camaldules, lesquels, outre la direction des travaux de S. Michel en l'Ile, lui confièrent encore plusieurs affaires et négociations confidentielles.

Ces papiers ne parlent pas de lui, il est vrai, avant 1476; mais en Juillet de la même année il est désigné comme suit: *Moretus lapicida cupidissimus perficiendae fabricae,* QUAM INCOEPIT: et un autre feuillet de l'année suivante lorsque ce maître se trouvait à Ravenne, porte: *Miror admodum adhuc Moretum lapicidam minime rediisse. Qui tamen si redierit incolumis, secumque inde aliquid asportaverit, perquam jùcunde excipietur a nobis. Certum est autem ejus praesentiam plurimum conferre ad excitandam interdum fabrorum muralium, operarumque negligentiam, qui deficiente praeposito, unius diei opus biduo conficiunt. Itaque si inde nondum profectus sit, dimitte illum quanto citius potest, ut quod coeptum est, tempore constituto perficiatur.*

Peu après en Septembre 1477, dans une autre lettre de Pietro Delfino à l'Abbé Donà (qui était alors au couvent des Camaldules de S. Apollinaire in Classe en dehors de Ravenne) nous lisons: *Moretus lapicida se tibi commendat, ac si quid agri Cesenatici vendicasti, quod sibi in emphiteosim tradi possit, ut sui memineris, enixius orat. Eum tibi ipse quoque commendo.*

Je n'ai pas voulu omettre ce passage parce qu'il éclaire un peu le passé de ce maître et donne tout lieu de croire que, avant de venir à Venise, il exerçait le métier de tailleur de pierres et constructeur près de l'endroit où il possédait quelques propriétés. Je ne serais pas surpris qu'il ait travaillé à Ravenne même.

P. Delfino parle encore de plusieurs autres; ainsi en Avril 1477 il fait mention de Corradino tailleur de pierres qui avait repris les travaux, et en Juillet de la même année, l'Évèque de Belluno lui ayant demandé un maître habile, il répondait: *Sicut ex latore tuarum, quas novissime accepi, significatum est mihi, lapicidam quaeris peritum. Complures itaque expertus per octo fere annos, neminem certe novi, qui cum Thadeo harum bajulo, hac arte conferri possit. Extant ejus*

(1) Texte It., p. 164-5.

opera apud nos miro fabrefacta atque exculpta ingenio, quae maximum nostrae ecclesiae ornatum afferunt. Jam vero modestiam ejus ac fidem commemorare supervacaneum videtur: ipse enim pro tua prudentia facile ex ejus congressu atque aspectu, qualis sit interior animi status colliges. Si hucusque non reperisti hujusmodi opificem juxta cor tuum, hunc ut condigna, prout tui moris est, mercede conducas peto, commendoque illum tibi prae ceteris, quos ipse cognoscam. Videbis ipsum reipsa nostro respondere testimonio, neque imparem esse laudibus meis ....

On peut encore, ce semble, conclure de tout ceci, que la reconstruction de l'Église commença vers 1469 et non en 1466, comme le dit Moschini; peut-être cette date se rapporterait-elle au contraire aux travaux des cloîtres ou autres dépendances du monastère. En effet sur le Catastico, aux Archives d'État, j'ai retrouvé la note qui suit: 1469 — *spese per le fabriche della chiesa e Dormitorio : Ent. ed Us.* 1469-1479.

J'ajouterai encore un mot en suivant l'ordre chronologique des constructions qui, certainement, ne furent pas entièrement achevées en 1478 comme le prétend Moschini.

Le 5 Juin 1475. — *Marco Zorzi q. Bertucci vedendo rifabbricarsi la chiesa, che già cadeva, chiese di poter avere il fondo da fabbricarvi una capella, et un' arca per lui ed i suoi successori, con un altare alla B. Vergine ed ornarlo de' suoi apparati, e sborso intanto 100 ducati d' oro per poi pagare il rimanente, ed anche fondarvi la dote per mantenimento di essa Capella ed altare* (1).

On peut par conséquent admettre cette date pour le commencement de l'érection de la Chapelle à droite du presbyterium, dans laquelle sont précisément les sépultures de la famille et dont l'autel avait autrefois un tableau de la Résurrection peint par Giovanni Bellini.

En 1481 les religieux recevaient d'autres subsides et matériaux pour la construction de l'Église (2).

En 1485 *Mess. Girolamo Dorà* († 14 Septembre de la même année) *lascia Ducati 100 per il salizado della Cappella Maggiore* (3). Il semblerait donc que rien ne devait y manquer alors; mais un peu plus loin nous lisons: 1513, *Memoria della Cuppola, banchi e poggi, e sepolture nel Presbiterio fatte dal Ms. Andrea Loredan* (4), et cela par suite du testament fait par lui le 13 Juin de cette année au moment de se rendre comme Provéditeur à Campo où il mourut glorieusement. Et à ce propos l'Abbé Costadoni écrivait que ce *Grande Protettore del Monastero fece oltre la Capella, le banche e schenali di marmo per ornato di essa, quattro candelieri d'argento, ed un calice pure d'argento, ecc.* (5).

En effet dans les grands pilastres de l'arc triomphal, dans les dossiers et sur la sépulture dans le pavé se trouvent répétées les armoiries Loredan; et sous les grands tableaux de Zanchi et de Lazzarini qui recouvrent aujourd'hui

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 166.

les murailles des côtés, sont les inscriptions funéraires faites à sa mémoire et à celle de sa femme Maria Badoer et en souvenir de sa pieuse munificence et de la *magnifica Testudine huic Templo addita.*

Je croirais m' écarter de la vérité si, comme d' autres l' ont fait, j' allais tirer de là la conclusion que, en 1513 cette importante partie du temple manquait encore de la voûte intérieure hémisphérique ou bassin. Et la supposition toute naturelle que la *magnifica Testudine* n' était que la contre-coupole extérieure, a pour elle les dépenses faites en Avril 1690, *in Piombo per fare aiustar il cappolino della Capella grande di chiesa* (1), où par *cupolino* on doit entendre lanterne. En feuilletant ces vieux papiers j' ai retrouvé encore des traces de la coupole primitive recouverte de plomb qui, renversée pas la foudre (2), fut remplacée au siècle suivant par le modeste toit de chaume qui recouvre encore aujourd' hui le tambour extérieur.

Il ne sera par conséquent pas difficile de découvrir ou à S. Zacharie, ou encore dans la coupole de l' Oratoire de S. Marie-des-Miracles (v. Partie II pl. 2, 5, 6, 7 et 35) un modèle approchant de celle que l' on fit élever à S. Michel après 1513 avec les legs testamentaires d' Andrea Loredan. Celui-ci, même de son vivant, devait avoir mérité le titre de *grand protecteur* du monastère, et peut-être concourut-il aussi à la construction du presbyterium plusieurs années avant 1499; année, d' après moi, où furent terminés les travaux accessoires.

Ceci pourrait encore se déduire de la note suivante que j' ai retrouvée dans le susdit catastico : 1499. *La croce sopra la facciata della Chiesa* c' est-à-dire à la place du Christ qui dut y être mis peu après) *fu donata dal Ms. Michele Morosini proc. e fu selciata la Chiesa e fatta la Sagrestia* (E). Sacristie construite aux frais de Pietro Boldù Abbé de S.ᵗ Maria delle Carceri, mort en 1495 comme le porte l' inscription gravée sur son sceau funéraire existant dans cet oratoire (3).

La même année on mettait encore la dernière main aux décorations peintes dans les plafonds planes à petits caissons des nefs, et comme souvenir on enfermait là-haut, dans une cachette, une écuelle de peintre (4) avec l' importante date marquée en rouge à l' intérieur au pinceau:

1499 adi 31 luio.

La Chapelle de la Croix (D) fut ajoutée à l' Église et élevée aux frais de Pietro Priuli († 1493) sénateur et procurateur de Saint-Marc, lequel fut enterré en cet endroit qui renferme encore une foule d' autres souvenirs de sa famille. Cette Chapelle, restaurée et embellie avec les legs de Girolamo Priuli dans son testament du 27 Mars 1546 (5), avait autrefois l' autel orné d' une petite pale de Giovanni Bellini.

En 1523 et 1526 étaient passés divers contrats pour le nouvel orgue ainsi

(1 2 3 4 5) Texte It., pag. 166.

désignés dans le susdit catastico: *Accordo con M. Giamb. sacchetto de Bassano per far l' organo miglior di quallo della Madona dell' Orto e del Duomo di chioza per duc. 200* — années 1523-1531.

Biasio di faenza intagliatore, e Mg. Zuanne e suo fig. Bernardin Dipintori d' Asola Bressana per delle portelle dell' Organo e di cinque quadri (1), attribué à tort par tous les Guides à Domenico Campagnola.

Enfin en 1532 commençait le travail des sièges avec dossier du Chœur en bois dont je parlerai plus loin. Travail élégant exécuté par maître Alessandro Bigno bergamasque et mis en place en 1534 sur le *pontile* ou cloison de marbre qui traverse l' Église (K B M).

La structure ou l' organisme architectonique de ce temple est très simple et l' intérieur par les bons rapports ou proportions des parties qui le composent a un certain caractère grandiose et est en même temps assez élégant.

C' est un monument qui, même dans l' harmonie des détails, révèle le concept unitaire d' un seul et habile maître qui désormais ne subit plus les tâtonnements ou les indécisions peu conciliables de la période de transition.

Saint-Michel est visiblement sorti du compas d' un architecte de la Renaissance déjà formé, favorisé pas des éléments homogènes et employés par lui d' une manière plus rationnelle.

Le goût propre ou spécial de celui qui dirigeait ces travaux et en donnait par conséquent les plans et les mesures et en traçait les modénatures se manifestait par cette indépendance des prototypes anciens qui est une des caractéristiques différentielles du nouveau style.

Entièrement (et même trop) libre est la forme et la proportion donnée par lui aux bas piédestaux sur lesquels cependant reposent solidement les grandes colonnes, gracieusement fusiformes, qui séparent la grande nef des petites (v. Pl. 64); libre également la manière de grouper les modénatures, ce qui fait que les profils manquent parfois de galbe, ainsi par exemple dans les susdits piédestaux, dans les bases des gros piliers du presbyterium et spécialement dans l' étrange soubassement et dans la lourde corniche à l' intérieur de la Chapelle de la Croix *(v. fig. 43, 44 et 45)*.

Bons au contraire sont les profils des grandes archivoltes et des autres bases *(v. fig. 46 et 47)* dans lesquelles (je cite ceci comme un détail classique) les *scoties* sont canalisées dans le listel qui les sépare des gros bâtons ou *tori*, tandis que le plan du listel supérieur descend en s' avançant en avant.

L' entablement sur lequel repose l' ample arc triomphal et qui se prolonge en saillie le long des murailles et de l' abside du majestueux presbyterium, est raide et manque d' un certain développement, tandis que, à l' opposé, les arcs

(1) Texte It., p. 166.

en travers des voûtes arrondies qui précèdent les coupolines aveugles dans les chapelles latérales sont relativement un peu lourds.

Ce sont là du reste de petites taches qu' on oublie vite parce que l' observateur même le plus sévère se sent bientôt récompensé et au centuple par les élégantes décorations distribuées avec une judicieuse parcimonie sur les différentes parties architectoniques.

Moschini a écrit que le tailleur de pierres Taddeo fit les six grandes colonnes, et l'on pourrait croire par conséquent qu' il ne voulut pas séparer de celles-ci les chapiteaux. Chapiteaux importants tant pour la variété des ornements (uniquement limitée par le sage concept de relier symétriquement les décorations des deux files de colonnes) que pour l' excellence de l'exécution.

Comme je l'ai déjà dit dans le premier volume, l'une des particularités identiques existant entre l' Église de S. Michel et la charmante abside intérieure, que l' on préparait justement alors dans le Temple de S. Zacharie, est la subdivision du vase ou campane des chapiteaux en deux parties distinctes (v. Partie I pl. 29 et P. II pl. 64 fig. 1). Particularité qui cependant n' est pas toujours agréable à cause de la trop grande différence des parties, ainsi par exemple dans ceux décorés avec cannelures ou stries en spirale (v. Partie I pl. 26 fig. 2 et P. 11 *fig. 48*). Une autre spécialité commune à ces travaux est en outre celle des feuillages descendant le long du dos des volutes.

Si à ces ressemblances on ajoute encore celles des autres détails, petites têtes de chérubins, petits festons de perles, fleurs sortant des volutes, feuillages du même type, et si jusqu' entre la facture des uns et des autres il n'y a aucune autre différence que celle qui peut dépendre de la diversité des matériaux, on ne peut, je le répète, refuser à ces décorations une paternité identique.

Et cependant jamais un sculpteur du nom de Taddeo n'a travaillé à S. Zacharie, et les chapiteaux de l' abside sont dus aux maîtres Luca, Giovanni Buora et Domenico dit il *Duca*.

Il n' y aurait plus qu' à conclure que maître Taddeo se servit de quelques-uns des sculpteurs ou ornemanistes de S. Zacharie; chose, à mon avis, plus que vraisemblable.

Parmi les tailleurs de pierres cités par Moschini figure un Domenico; mais à défaut d' autres indications je ne pourrais établir en aucune façon s'il s' agit ici du susdit Domenico Duca, d' un certain Domenico di Pietro de Carona qui en 1470 demeurait à Venise ([1]), de *Domenico de Salomon de Zuane, taiapiera dito moro* ([2]) lequel à partir de 1474 travailla à S. Zacharie pendant plusieurs années, ou de ce Domenico qui avec ses frères Antonio et Giacomo fut au service des Procurateurs de S. Marc ([3]) et qui en 1491 sculptait la jolie frise sur la porte de l' Église des Ss. Philippe-et-Jacques (*v. fig. 49*); ou encore s'il

([1 2 3]) Texte It., p. 167.

est question de Domenico fils de Corradino qui avec son père est souvent cité sur les registres de l'Église de Saint-Marc ([1]). Et en effet parmi les autres maîtres employés à S. Michel figure ce maître Corradino qui en 1473 avec Antoine del Vescovo fit ou prépara deux corniches et les arceaux intérieurs. Ce maître qui travailla ensuite à S. Zacharie et à la Scuola de S. Marc mourut vers la fin de l'année 1488 et n'avait de mérite que comme tailleur de pierres.

Giovanni de Bergame exerçait aussi la même profession: c'était probablement le même que le tailleur de pierres *Ioannes q. bonomi de bertuzinis de villa Scantii bergomi*, que nous retrouvons quelques années plus tard avec son frère Bettino à S. Zacharie ([2]).

On ne peut rien préciser non plus relativement aux maîtres Cristoforo, Simeone, Donato (peut-être bergamasque), Giacomino, et Giorgio desquels parle Moschini ([3]); je dirai seulement qu'à S. Zacharie (avant Giorgio Gruato) à partir de 1459 et pendant nombre d'années figure souvent certain Giorgio de Carona, dit encore *da Chiona, da Carnadi*, et une fois même *da Ancona* peut-être pour avoir passé quelque temps dans cette ville et où je crois qu'il dut travailler encore plus tard.

Je ne sais s'il est le même maître qui en 1461 exécuta différentes portes pour le monastère de S. Cipriano de Murano ([4]).

En 1489 maître Giorgio de Carona est cité dans les comptes de la Scuola de S. Marc où en *Novembre* 1494 il paraît de nouveau avec un fils, travaillant précisément sous les ordres de Moretto ou Moro Coducci ([5]).

Un document que j'ai retrouvé nous apprend que, en 1473, demeuraient dans le monastère de S. Michel les tailleurs de pierres, Bartolomeo fils d'Alberto et Gasparino fils de Giovanni tous deux bergamasques ([6]). Par suite de cette indication on est autorisé à douter fortement de l'exactitude de l'information fournie par Moschini sur les maîtres Gasparo et Bartolomeo qu'il appelle frères.

Cet écrivain cite encore Lorenzo del Vescovo de Rovigno avec son fils Antoine; mais j'ai déjà suffisamment parlé ([7]) de ce Lorenzo comme de plusieurs autres membres de sa famille et compatriotes la plupart fournisseurs de matériaux, appareilleurs dans les carrières ou tout au plus tailleurs de pierres, pour qu'on ne puisse plus leur assigner une place trop élevée dans l'histoire de nos monuments, comme l'a fait dans un accès de chauvinisme certain panégyriste de leur pays.

Le ciseau des mêmes sculpteurs qui exécuta à S. Michel les grands chapiteaux des nefs s'accuse encore dans plusieurs robustes chapiteaux pensiles des chapelles qui flanquent le presbyterium, et sur certains d'entre eux je ne

([1 2 3 4 5 6 7]) Texte It. p. 167-68.

sais s'il faut plus admirer l'élégance et la variété des ornements modelés avec profonde connaissance du haut et bas relief des masses principales, ou l'effet graduel des clairs-obscurs, ou encore la facture pleine de désinvolture et de goût des détails en parfait rapport avec le point de vue ou distance de l'observateur. Et la figure qui y est représentée avec petites têtes ailées ou chérubins dans une grande variété d'attitudes et d'expressions, trahit souvent, outre l'habileté de l'ouvrier, le sentiment d'un véritable artiste (v. Pl. 137 fig. 2).

Quoique traitées avec plus de relief et de décision et quoique souvent encore un peu lourdes, toutefois l'une dans l'autre je crois pouvoir aussi attribuer aux mêmes maîtres les décorations des carrés ou petits caissons qui composent les douelles des archivoltes disposées sur ces chapiteaux pensiles.

Mais pour pouvoir juger de la qualité des divers éléments choisis par Moro pour l'exécution de son projet, il est nécessaire d'examiner les décors des piédestaux qui supportent les grands pilastres ou parastes de la Chapelle majeure. Ces décors, que la photographie a vulgarisés (v. Pl. 66) et dont une foule de calques ont été prises sous toutes les formes, sont considérés avec raison comme les plus importants modèles du genre, d'après lesquels celui qui étudie l'ornementation, peut non seulement se faire la main et s'exercer l'œil avec grand profit, mais encore affiner ou rehausser son propre goût.

Ces décors sont certainement surpassés pour le motif de la composition et pour l'exubérante morbidesse (qu'on pourrait appeler charnue) de certains détails, par certaines décorations de l'Église de S. Job, du Palais Ducal et de l'Oratoire de Sainte-Marie-des-Miracles; mais celles-ci sont plus châtiées et plus spontanées, et la frêle structure typique même des feuillages trahit toute une végétation printanière.

Quant à l'auteur probable ou à l'atelier d'où sortirent ces ornements et ceux qui embellissent la grande porte, j'en parlerai plus loin car, avant de passer en revue l'extérieur de l'édifice, je dois m'arrêter un moment sur l'une des parties les plus caractéristiques et importantes de ce monument, c'est-à-dire sur le Chœur pensile appelé autrefois *barco* ou *pontile* qui s'étendant transversalement aux trois nefs (K B M) détermine une espèce de vestibule destiné, lui aussi, autrefois aux cérémonies religieuses (v. Pl. 64).

Cette cloison a la façade tournée vers le couchant formée de cinq arches séparées par des pieds-droits avec ailerons et sveltes colonnes en demi relief avec piédestaux (v. Pl. 64 fig. 1). Sur les gracieux et différents chapiteaux de ces colonnes s'avance en saillie et court un entablement proportionné et profilé avec une rare élégance et enrichi d'une frise avec feuillages, cornes d'abondance, oiseaux et autres ornements composés et distribués avec beaucoup de netteté et sculptés avec tant de délicatesse de reliefs que l'œuvre du déco-

rateur ne trouble aucunement l'effet attendu des masses et lignes architectoniques.

Sur la corniche fut élevé un attique divisé par de petits pilastres en cinq champs, garnis de plaques de marbres de couleurs très fins et variés [1]. Dans le milieu du miroir médiane est au contraire enchassée une croix composée de patères ou disques de porphyres et serpentins; et pour faire mieux ressortir les lignes de l'architecture d'autres marbres polychromes bigarrés dont Venise était si abondamment pourvue servent de fond aux panaches du milieu des arcs.

Suit une voute d'arête.

L'autre côté du Chœur (v. Pl. 64 fig. 2), celui qui regarde le presbyterium, se compose, lui aussi, de cinq arches dont on ne laissa ouvertes que celles du milieu et des extrémités correspondant aux nefs secondaires. Et comme je l'ai constaté sur le lieu même, ces ouvertures étaient à l'origine munies de parapets.

Dans cette façade au lieu de colonnes on employa des pilastres, et sur l'architrave fut disposée une large cosse avec doubles consoles à rocelles décorée dans les intervalles de carrés à fleurs, à laquelle on ne reproche pas sans raison une certaine lourdeur non adoucie et peut-être même faite encore mieux ressortir par le contraste avec les gracieux parapets ou plutei de la galerie, qui rappellent le type des anciennes clôtures romaines.

Dans l'ensemble l'aspect de ce côté du Chœur èst un peu trop massif et partant légèrement détaché de l'autre façade.

Autrefois il y avait sous le portique de cette cloison deux Chapelles latérales (l'une en face de l'autre) comme on peut le déduire des indications suivantes:

Copia di una memoria di D. Eusobio Priuli Abate di S. Michele di Murano nel 1311:

Comessaria del q. mess. piero priuli fu de mess. benedetto e per essa . . . mss. Andrea di priuli el doctore suo fiolo die dar al monastero di S. Michele di Maran come apare per Instrumento di man de Miss. Jeronimo bossis fato nel 1511; . . . . — per l'altare della madona sotto el barcho dove sono sepulto dito mss. piero et madona tadia mia madre et madona zanetta mia sorella, Uno calice d' Argento con la sua patena . . . doi candeleri di latone . . . doi paliotti . . . et ancora siano obligato a far una bella palla d' altare da novo con li suoi fornimenti jntaiati et indorati et depinta la pala, et ancora far lo salizato honorevolo fino ala mita de l' archa de miss. nicolo dolfino et in mozzo una sepoltura. . . . A propos du *juspatronato* du même autel dit aussi Chapelle il est dit que *non è già quello della natività sotto il barco verso il Campanile che dicesi ora della Madonna ma quello di contro verso il Chiostro ora dedicato a S. Pietro Orseolo sino dall'anno* 173. . . . (après 1732) *ed innanzi*

(1) Texte It., p. 168.

consegnato a S. Margherita, imperciocche a' piedi di detto altare vi è la sepoltura do' Priuli che ora stanno in campo dell' erba a S. Sofia e di più vi è l' arma Priuli in alto dell' altare, etc. (1).

Le 23 Juillet 1695 l'Abbé Pier Francesco Gallici passait contrat avec maître Leonardo Priuli tailleur de pierres pour deux parapets des autels sous le Chœur qui devaient être faits *dal sud.° tanto nel prospetto q.° dalli altri doi fianchi, di pietra viva di Rovigno, ... è scalinetti . . . . . . col doversi dare al soprascritto metro li Parapetti di marmo e suoi fianchi di detti Altari vecchi. . . . . . .* Et en outre *fare doi Nichi pure di pietra viva, cioe t' Intorno di essi ed suoi daddi rimessi di macchia questi soli. Che sieno di larghezza di piedi doi e mezo ed altri piedi sei luno. . . . ., fare molti cornisami e Regoloni per accompagnare l' ordene dil Lavoro del volto.* Devait *Lo stesso Maestro fare doi Gocciole per unir a detti Nichi di Pietra viva . . . che sij capaci a portare. . . . le doi Statue di S. Maria Madalena e di S. Girolamo da esso Maistro vedute.*

Le 4 Août 1697 le même Abbé s' entendait avec le tailleur de pierres Andrea Cavalieri *per il prezzo di quattro pezzi di macchia che dovevano esser posti sotto li quadri novamente fatti sotto il Coro* (sous la galerie) *negra e bianca di Genova di grossozza di mezzoncia* (remplacés depuis par des revêtements de marbre jaune) *per riempir tutto il cotto ch' è sotto ditti quadri all' intorno di doi tondi negro e bianco che si ritrovano di presenti in opera. . . . . E per le doi Statue di Pietra di Costosa l' una opera di monsu Marchiò e l' altra di monsu Giusto comprade da un Medico;* tout cela avec les ressources provenant de l' argent des ornements (2).

Sansovino a écrit que dans cette Église « la première pale à main droite » sous la cloison était l' œuvre d'Andrea di Bartòlo de Sienne (3) ». Cette pale (et d' autres encore) et les susdits autels ont été dispersés; mais les tableaux de Gregorio Lazzarini et d'Ambrogio Bono, comme les vilaines niches avec les baroques statues de Marchiò Barthel et de Giusto Le Curt sont encore à leur place (v. pl. 64).

Je ne me suis que trop étendu sur les travaux de la fin du XVIIe siècle et je reviens immédiatement à l' Art qui florissait au XVe.

Il est difficile de fixer la date de l'érection de ce charmant Chœur pensile, auquel toutefois avait sans doute bien pensé Moretto quand il dessinait les divisions intérieures et concevait plus ample le second entre-colonnement des supports de la nef. De cette manière chacune des archivoltes correspondant à ce vide manque de ces bases qui rendent si élégantes les autres arches, donnant d' ailleurs naissance à un raccordement défectueux avec les courbes contiguës.

En 1482 maître Moretto entreprenait les travaux de la reconstruction du

(1 2 3) Texte It., p. 168.

Clocher de notre Cathédrale, en 1483 il était nommé protomaestro de la nouvelle Église de S. Zacharie et à partir de cette époque on lui confia plusieurs travaux et emplois de grande importance; ainsi, à mon avis, ou il ne put s' occuper davantage des constructions de S. Michel de Murano, ou celles-ci n' étaient pas arrivées à un point tel qu' elles exigeassent toujours sa présence sur les lieux mêmes; chose digne d' attention car elle correspond à l'état où se trouvait parvenue la construction en 1477, même à l' extérieur, comme cela ressort parfaitement de la description faite par Pietro Delfino à l'Abbé Donà, et que j' ai rapportée à dessein ci-dessus.

L' intrados de chaque arceau de la façade de la cloison est décoré, à proximité de l' imposte, de petites têtes humaines en bas-relief tournées de différentes manières. Assurément la plus grande partie de ces sculptures sont des travaux d' imagination (v. Pl. 67 fig. 1 et 2); mais une ou peut-être d'eux d' entre elles rappellent très probablement des personnages qui avaient bien mérité du monastère; et si jamais on parvenait à identifier les traits du visage, assurément un portrait, dans le dernier arceau à gauche, avec ceux de Pietro Delfino nommé Général de l' Ordre en 1480, on pourrait peut-être en conclure et tenir pour certain que cette année les décorations de la façade du Chœur n' étaient pas encore entièrement terminées.

Il me semble au contraire bien plus facile de retrouver le pourquoi ou encore l' allusion de la petite tête juvénile avec cheveux touffus et le profil de maure, qu' on voit dans le pied de l'archivolte à l' autre extrémité de la même façade. Petite tête sculptée et mise à cette place comme signature ou trait final de l'architecte d' un si admirable monument.

Outre la divergence considérable de l' ordonnance architectonique, on trouve d'autres différences notables entre les deux façades du Chœur, provenant de l' emploi de divers exécuteurs tant par rapport au choix des formes et à la manière de combiner entre eux les ornements, que par rapport à la facture même des divers ornements. Et cette divergence paraît plus entièrement évidente dans la galerie dont les pilastres n'ont aucun rapport avec les autres ornementations de ce Temple.

Dans la même façade je remarque encore, quoique à un degré moins sensible, une différence de ciseaux entre les bandes verticales des parastes et les décors des piédestaux. Par contre l' impression que produisent toutes les fines décorations des arches tournées vers l' entrée est celle d' une œuvre sortie toute d' un jet d'un des meilleurs ateliers de notre Renaissance. Et de même relativement au grogressif développement esthétique de l' architecture de cette époque, la parfaite harmonie des rapports qui règne entre les différentes parties de cette gracieuse façade, fait soupçonner tout naturellement qu'elle fut exécutée lorsque l' autre était depuis quelque temps en cours de travail; et cela

par suite d'une modification apportée au plan suivant lequel tout le reste de l'Église fut élevé.

Relativement aux détails de cette façade je signalerai le gracieux ornement de la corniche qui par le galbe de la sculpture rappelle l'entrée de la première Cour si élégante de la Scuola de S. Jean-l'Évangéliste achevée en 1481 (v. Pl. 70 fig. 1 et Pl. 71); la belle et très variée forme des chapiteaux, les gracieuses bandes à festons qui, par une pensée délicate, descendent des ailerons ou pieds-droits pour embrasser les colonnes au point où a lieu le doux amincissement des fûts, et enfin les originaux et divers ornements dans les dés des piédestaux (v. Pl. 67 fig, 3 et 4).

Appartiennent encore aux mêmes artistes les riches et fines décorations des larges faces inférieures du passage du milieu dans l'autre façade et de même aussi les susdits décors de ce côté.

La matière avec laquelle furent exécutés tous ces travaux est, comme dans les autres parties de l'Église, le calcaire istrien.

Je retrouve des chapiteaux et compositions de décors semblables à ceux-ci dans la Scuola de S. Marc et spécialement dans la rangée de colonnes qui partagent en trois nefs la vaste salle du rez-de-chaussée (v. Pl. 147 fig. 1).

Comme cela ressort de la série de documents que j'ai mis en lumière, cette partie de la Scuola (moins quelques portes) fut exécutée et élevée de 1487 à 1489 par le maître maçon Gregorio di Antonio de Padoue, par les maîtres charpentiers Giovanni Candi et Marino di Doimo et par les tailleurs de pierres Pietro Lombardo et Giovanni Buora lesquels travaillèrent en société ([1]).

Il semblerait donc que la susdite façade du Chœur de S. Michel dût aussi être attribuée à ces maîtres; mais de même que dans la partie figurée des décorations en question nous ne trouvons pas les caractères des travaux exécutés ou dirigés par Pietro Lombardo seul, elles présentent au contraire de nombreuses affinités avec les œuvres de Giovanni Buora, telles que l'entrée de la même Scuola (v. Pl. 97, 67 fig. 5 et Pl. 138 fig. 1), les pilastres de la porte de S. Zacharie (v. Pl. 78 et 70 fig. 2) et autres détails de ce temple; de même c'est à ce maître et à quelques-uns de ses compagnons (ailleurs collaborateurs de Pietro Lombardo) que fut confiée, à mon avis, l'exécution de la façade du Chœur pensile de S. Michel. Et cette opinion me paraît en outre confirmée par la note suivante, note qui toutefois aurait besoin de quelque éclaircissement: *1501. Memoria di una porzione dei Chiostri fatta da M.º Manfredi e M.º Zuanne Buora tagliapietra* ([2]). Il n'est donc pas invraisemblable que ces artistes aient été mis à l'essai un peu auparavant dans d'autres travaux.

Il y avait autrefois à Venise d'autres exemples de ce genre de séparations ou cloisons construites dans les Églises annexées aux Monastères, pour

([1] [2]) Texte It., p. 169.

servir de galerie des chantres et de chaires à prêcher et pour isoler les religieux du public.

Dans le premier volume (page 134), à propos des différentes formes de Chœurs, j'ai dit qu'on les construisait aussi parfois en bois, comme on peut le voir aux Galeries Royales dans le tableau attribué à Vittore Carpaccio qui représente l'intérieur de l'Église de S. Antoine Abbé, dans le quartier du Castello. Cet ancien Chœur en bois formé d'un portique avec autels supportant une espèce de plancher à galerie, fut démoli dans les premières années du XVI[e] siècle pour faire place à un *bario* en marbre qui, suivant le contrat passé le 22 novembre 1504, devait être exécuté par maître Bernardino Quatrin, tailleur de pierres, qui avait déjà exécuté d'autres travaux dans le cloître de ce couvent.

Mais quelques semaines après et pour préciser, le 7 Janvier 1505, cette œuvre était au contraire confiée à l'architecte et sculpteur Sebastiano de Lugano sur la base d'un modèle et d'un dessin que j'ai eu le bonheur de retrouver dans les papiers du monastère (*v. fig. 50*).

Comme cela ressort du contrat annexé ([1]), des deux types reproduits dans le projet on donna la préférence à celui avec arches lesquelles devaient être répétées sur les deux façades, avec la seule variante que *el pozo verso lo altare grande* devait être tout *straforado* ou mis à jour.

Outre la distribution, les proportions et mesures des différentes parties, outre les profils et les sculptures qui devaient être exécutés par le même maître, il est encore question des *marmori porfidi et altre pietre da inchassar ne li campi et triangoli.*

Et il n'est pas besoin de se donner beaucoup de peine pour retrouver le vrai modèle du dessin présenté aux religieux de S. Antoine par Sebastiano; maître luganais qui ne travailla jamais, que je sache, avec Moro.

Les deux demi-figures de Saints, sculptures assez réussies, placées sur les petits portiques qui conduisent à la galerie des chantres de S. Michel, étaient autrefois sur l'autel de la Chapelle de S. Romuald. Et le maître-autel qui à l'origine avait une ancône peinte, fut, lui aussi, démoli en 1686 par le tailleur de pierres Santo Trognon, lequel, avec le sculpteur Paolo Callalo, y amoncela le fatras baroque qu'on y voit aujourd'hui.

Étudions maintenant l'intérieur du Temple.

Des absides qui suivent la forme curviligne intérieure et qui répètent sans doute le mouvement de l'Église primitive, des côtés sur lesquels court une corniche ornée de l'un de ces bâtons à mailles de chaîne si souvent employés dans les décorations architectoniques de notre Renaissance et qui sont répétés également sur quelques chapiteaux de l'intérieur (*v fig. 48*) et dans le grand

([1]) Texte It., p. 169.

œil de la façade principale, il y a peu de chose à dire; je rappellerai seulement que jadis, même dans le haut de la muraille septentrionale de la grande nef, étaient quatre fenêtres lesquelles ont été aveuglées par suite des continuels dégâts produits par les intempéries auxquelles est directement exposé ce site.

La façade de S. Michel offre le premier exemple dans les lagunes de l'architecture de la Renaissance adaptée aux édifices sacrés, et la forme curviligne donnée aux couronnements des trois compartiments qui correspondent aux subdivisions intérieures, a depuis servi de prototype aux autres monuments religieux, tels que les Églises de S. Zacharie (v. Partie I, pl. 27), de S. Jean Chrysostôme et de S. Félix (*v. fig. 31*).

Cette préférence pour la ligne courbe semble avoir influé sur les façades de la première cour de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste (v. pl. 70 fig. 1), de l'Oratoire de S. Marie-des-Miracles (v. Partie II pl. 5), de la vieille Église de S. Roch (*v. fig. 52*) et de la *Scuola grande* de Saint-Marc (v. Pl. 96). Prédominance et abus même de la courbe dont le grand développement s'explique par le milieu si riche en réminiscences byzantines et orientales et qui, on peut le dire, a à S. Marc, dans la Basilique d'or, son expression traditionnelle la plus achevée.

On ne saurait du reste conclure de ceci que Moro ait cherché de propos délibéré à concilier à S. Michel le goût ou les tendances spéciales des Vénitiens avec les sources classiques de la Renaissance et même que cette particularité caractéristique soit un concept qui lui appartienne. Et elle procède; sinon par voie directe d'imitation, du moins par inspiration, des œuvres d'un grand innovateur qui fut Leone Battista Alberti, ou, pour être plus exact, de l'étude des constructions ou des projets conçus par cet architecte, et peut-être surtout du plan de la façade du fameux temple des Malatesta (Église S. François) de Rimini, dont il existe un souvenir dans la médaille exécutée en 1450 par le Véronais Matteo dei Pasti (v. Pl. 143 fig. 1). Là les lignes de couronnement sont tournées dans la même forme qu'à S. Michel.

Il est vrai que dans le projet d'Alberti l'archivolte médiane devait correspondre et dépendre d'une construction différente et comme dans les autres édifices, inspirée des arcs de triomphe romains; mais, je le répète, les lignes extérieures sont évidemment les mêmes.

La façade de l'Église de S. François à Rimini ne pouvait être achevée et je ne sais si Moro put avoir sous les yeux, à Rimini ou ailleurs, le modèle ou dessin, ou encore quelque reproduction d'un projet si connu. Il lui était au contraire bien plus facile d'avoir entre les mains l'une des médailles rappelant ce monument, dont l'auteur, qu'on y fasse attention, était parent d'un certain Giacomo dei Pasti qui exerçait, lui aussi à Venise, le métier d'orfèvre ([1]).

([1]) Texte It., p. 170.

Une autre caractéristique de la façade de S. Michel est le revêtement en bossage de la partie inférieure, lequel enveloppe aussi les contreforts à pilastres qui par leur mouvement donnent à cette façade une certaine vitalité.

Quoique ce bossage, emprunté évidemment à l'art toscan, soit bien partagé ou divisé et agrémenté par l'aplanissement de la surface; quoiqu'il concoure à animer cette architecture, toutefois son application à un édifice religieux de Venise a réellement quelque chose d'étrange et ne répond pas à la délicate exilité de plusieurs autres parties, par exemple aux fins et même trop nombreux décors du soubassement (*v. fig. 53*), à la porte et aux contours des typiques fenêtres oblongues à montants, interrompues dans les jambages par certains petits chapiteaux fragmentaires tout à fait puériles. Puis afin que (à cause des rapports existant entre le corps des pilastres, leurs chapiteaux et l'entablement) le relief de la plus haute rangée du bossage n'interceptât pas en partie la vue de l'architrave, l'architecte en profilant cette dernière partie, au lieu de garder le plan des bandes verticales, en fit saillir davantage les arêtes inférieures. Ce procédé d'incliner les plans, dont l'antiquité offre des exemples, fut souvent employé depuis S. Michel, et même d'une façon exagérée, par nos maîtres de la Renaissance pour donner ainsi en outre lieu à d'autres membrures sans augmenter la saillie totale des masses, chose qu'ils évitaient le plus possible en principe par élégance.

Dans le cas présent, grâce à ce procédé on peut encore établir le synchronisme du revêtement avec les parties architectoniques dans lesquelles il est renfermé.

Je retrouve le même bossage dans le premier ordre du palais Corner-Spinelli (v. Pl. 68 fig. 1) où les chapiteaux des pilastres ont des analogies avec la façade de S. Michel.

L'entablement supérieur de cette façade est assez bien proportionné à l'ensemble de l'édifice et le faîte circulaire avec sa large entaille cannelée en guise de coquille a vraiment un aspect monumental; bons sont également les rapports et les profils de la grande ouverture circulaire.

Mais au contraire l'œil trouve un accroc et reçoit une impression désagréable à l'endroit où les corniches des frontons latéraux s'avancent en saillie pour couper les pilastres supérieurs.

Ce système peu élégant ne constitue pas toutefois un défaut à part ou qui demande, si on le voulait, à être entièrement supprimé; car il est une conséquence des indispensables correspondances entre les plans des deux ordres de la façade, où les corniches de ces demi-frontons, qui ne pouvaient rester trop en retrait de l'entablement inférieur, devaient nécessairement être plus en saillie que les pilastres.

Un architecte du XVII[e] siècle se serait en ce cas tiré immédiatement

d' embarras en brisant les archivoltes; mais cet expédient indépendant et brutal, si commun dans la période du baroque, ne pouvait certainement venir à l'esprit d'un maître de la Renaissance, qui au contraire prolongea non seulement ces corniches recourbées en les rattachant aux pilastres du corps central, mais qui avec son propre goût, au lieu de les réduire uniquement en cimaise et gouttière (qui pouvaient saillir d'autant), préféra encore leur donner l'allure de contreforts.

C'est ce que fit Moro même à S. Zacharie et ce qu'il pratiqua à peu de chose près à S. Jean-Chrysostôme.

Quelques années plus tard le constructeur de S. Félix (*v. fig. 51*) voulant éviter ce défaut essayait au contraire de résoudre le problème d'une manière plus simple en supprimant absolument les corniches des petits frontispices. Simplification encore tant soit peu discutable.

Relativement à l'ensemble de la façade de S. Michel on désirerait en outre une entrée plus large. Il est bon d'ailleurs de remarquer que beaucoup plus tard, lorsqu'on pava la petite place qui se trouve devant l'Église, le niveau du sol dut être rehaussé et on sacrifia ainsi l'un des gradins du palier circulaire de la porte.

Et c'est dans cette entrée (v. Pl. 38) que la perfection et la grâce, qui rendent si géniales les œuvres de la Renaissance, se manifestent surtout sous une forme remarquable.

Proportions, modénatures et ornements, tout est ici combiné de la manière la plus harmonique et, sauf une certaine gracilité de plusieurs parties, telles que l'architrave et quelques modillons, l'artiste le plus exigeant y trouve bien peu de chose à redire.

Et c'est tant dans les riches chapiteaux que dans les gracieuses décorations de ces pilastres (v. Pl. 63) que je retrouve la maîtresse main qui exécuta les susdits décors des piédestaux du presbyterium (v. Pl. 66), eux aussi comme la porte sculptés dans un calcaire tiré de la même carrière et bien distinct de l'autre matériel istrien employé dans les autres parties de l'édifice.

Quel est, me demandera-t-on, l'auteur de ces sculptures?

Dans le passage de Moschini que j'ai rapporté ci-dessus il est dit que Lorenzo de Venise « en 1470 exécuta la porte et les fenêtres de la façade », et à propos de l'assertion précitée de Sansovino il ajoute: « On voit par là » l'erreur de Sansovino qui attribue cette facture à *Ambrogio da Urbino*. Peut-être » qu'était d'Urbin l'Ambrogio nommé peu après, que l'on trouve à l'année » 1470 [1] ».

Lorenzo Seguso qui, dans une étude (remplie d'erreurs) sur les Lombardo [2], voulut parler de cette Église, résumait comme il suit un document

(1 2) Texte It., p. 171.

qu'il avait découvert: *1469 adi 27 Agosto etc. Lorenzo Tajapiera del fu ser Giovanni Francesco etc.* « convient avec l'abbé de S. Michel de construire la porte; » *suivant un dessin,* déjà présenté et pour le prix de 55 ducats, plus 5 de surérogation le travail terminé et approuvé, comme la chose eut lieu ».

Cette indication qui paraissait confirmer ou rendre authentiques les données fournies par Moschini et la rectification qu'il avait faite à l'adresse de Sansovino, ne pouvait pas ne pas exciter ma curiosité et d'autant plus que mes convictions relatives aux productions de l'art vénitien de cette époque étaient absolument opposées au fait qui découlait de tout cela. Je ne me repens pas de mes recherches, car le document résumé par Seguso et que je vais rapporter, méritait bien d'être examiné de nouveau: 1469, 27 Août — *Sia nota a zascedùna persona che vedera questo presente scrito conzo sia in questo di mi lorenzo taia piera fo de ser Zuam francesco son convegnudo o remazo da cordo chon la reverenza de miss. san michiel de muran de farli Una porta con i muodi soto scriti secondo Uno desegno per mia man fato del qual e diebo far la palest.ª da luovo indrio e da luoro per fina la luxe loro me diebino dar fato el qual se retrova al prexente quasi za in ordene jntendando che la dita porta die esser in luxe pie 8 alta convenientemente ala dita misura jntendando che i me dano el soier disoto — per parte capara al prexente in questo zorno resevo dalla sua reverenza ducati 15....*

Intendando che diebo aver per prezio e pagamento del dito lavor ducati 55... e se il parera a miss. piero donado che abia finido segondo che ho promesso sia in liberta del dito miss. piero de darme ducati 5 piu del dito lavor.

E lavor predito fo compito de pagare e sadisfato de tuto (¹).

Abstraction faite même des incertitudes relativement à la place (²), comment, étant donné les particularités signalées et les mesures, identifier cette porte avec la riche porte actuelle de l'entrée de S. Michel?

Ce dessin d'une œuvre en partie ou peu s'en faut en ordre alors que l'auteur du projet se chargeait du travail et de laquelle il n'avait à exécuter que la *balustrade,* ne pourrait, à mon avis, n'avoir trait qu'à un remaniement, recomposition et reconstruction partielle de la porte démolie en même temps que la façade de la vieille Église. Porte qui dans la suite servit au contraire à l'entrée du cloître (*v. fig. 42*), comme le notait précisément Grevembroch.

En tout cas ce document sert à déterminer l'action de maître Lorenzo vénitien, lequel peut aussi avoir pris une part importante aux commencements des constructions de l'Église S. Michel. Très vraisemblablement c'est le même *maestro da S. Severo* que le Doge Cristoforo Moro mettait comme architecte sur le même pied qu'Antonio Gambello.

Enfin que le dessin et les divers ornements de cette porte soient d'Ambrogio di Antonio, sculpteur renommé et architecte lombard, qui fut ensuite

(¹ ²) Texte It., p. 171.

dit *da Urbino* pour avoir longtemps séjourné dans cette ville, ceci peut se déduire à mon avis et sans peine des comparaisons des travaux congénères dans le magnifique palais Ducal des Montefeltro, où il figure spécialement comme centre d' un groupe d' autres illustres maîtres lombards, lesquels ensuite surent reproduire également à Venise les mêmes merveilleuses décorations (v. Partie II. 33 fig. 1 et *fig. 54, 33, 56 et 57*).

Ambrogio d' Urbin, qui, à mon avis, travailla en même temps et dans notre Église de S. Job et à S. Michel, ne peut d'ailleurs avoir beaucoup prolongé son séjour à Venise après 1470, car plusieurs des susdites décorations du palais de Frédéric de Montefeltro étaient déjà terminées avant 1474, c' est-à-dire avant que ce splendide mécène n'ait été crée Duc.

Quant à l' auteur du groupe de marbre représentant la Vierge avec l' Enfant qui se trouve sur l' acrotère, un peu lourd, de la susdite porte, je n' en puis rien dire, n' ayant ni donnée ni élément de comparaison à ce sujet.

A part le défaut de bons rapports entre la hauteur de ce groupe et la partie architectonique sur laquelle il est placé (défaut rendu encore plus sensible par le susdit acrotère et les additions antiartistiques du parasol et des couronnes de cuivre), cette sculpture est remarquable, non seulement par la manière dont les figures ont été composées, mais encore par la douce expression de la Vierge et par la bonne et délicate draperie du manteau qui en enveloppe l' élégante figure manquant toutefois un peu de longueur dans la proportion.

Nous n' avons à S. Michel, à partir de 1477, aucune trace d' un autre des premiers collaborateurs de Moretto, à savoir de maître Taddeo; mais il doit certainement, comme je le dirai plus loin, avoir travaillé dans nos autres édifices, et je crois qu' après avoir été envoyé à l' Évêque de Belluno, il se rendit dans les Marches. Et ceci me semble ressortir des différentes informations qui suivent.

Pietro Gianuzzi, dans son étude sur Giorgio da Sebenico ([1]), cite un maître Taddeo qui, en compagnie des tailleurs de pierres Gaspare et Baldassare frères, avait en 1481 exécuté la belle porte de l' Église de S. Dominique à Recanatî, semblable à celle de S. Agostino de la même ville et qui, spécialement dans les détails décoratifs, a des analogies avec certains travaux de notre Église de S. Giobbe.

Dans les documents inédits publiés par le même érudit sur la Basilique de Lorette ([2]) se trouvent en outre les indications suivantes: 1485, 22 Septembre *Magistro Taddeo. Domine Antoni per lo presente Bullecthino: darrete e pagarete ad Magistro Taddeo scarpellino Et compagni Capo Magistri dela fabrica de Santa Maria de Loreto f. 150. Li quali denari se li dampno sopra lavoriero hanno facto et fanno de scarpello: come sevede ordinato per Magistro Juliano da Magiano et porrarsene Debitorj al conto loro Et per lui ad Magistro Gasparino suo compagno f. 150 ....*

([1] [2]) Texte It., p. 172.

Mais le 15 Octobre 1492, maître Taddeo *de Lacu majori* étant déjà mort, maître Bernardino *de Carona*, tuteur et curateur des fils de Taddeo, demandait le paiement des travaux énumérés dans cet acte. On fit donc appeler à Lorette les héritiers du susdit Gasparino et même de son frère Baldassare, tous deux de Carona et décédés, pour déclarer si, par suite d'engagements antérieurs, rien ne s'opposait au réglement de compte; et comme ils ne se présentèrent pas, ils furent déclarés contumaces.

Le maître Bernardino ainsi mentionné est vraisemblablement le *Berardino quondam magistri petrj de schala de carona* qui en 1496 habitait à Sinigaglia.

Un Baldassare de Carona travailla en 1463 dans notre Église de S. Zacharie (1).

Dans le testament fait à Venise le 28 Août 1487 par maître Andrea di Francesco de Carona, tailleur de pierres, il est question d'un legs aux héritiers de feu Gasparino Curti de Carona (2), et est désigné encore un maître Bernardino, lui aussi de Carona, lequel pourrait être le Bernardino encore vivant en 1513, père de ce Gian Antonio caronais qui travailla au monument érigé dans le Dôme de Cividale à la mémoire de l'Évêque Donato (3).

Le document suivant pourrait aussi avoir trait à quelqu'un des susdits maîtres:

1488, 14 Décembre. (Testam.) *Antonia de vachanis, q. Gasparis de lacu cumarum uxor Baldessaris lapicide habitatrix Venetiis ad presens in contrata sancti Luce . . . ; Constituo meos comissarios V.*[bis] *d. presbit. Joannem de Vachanis fratrem et ser Antonium del Vedelin de peterbellis : . . . sepelliri volo in cimiterio sancte marie servorum. . . . relinquo de meis bonis unum palium ad altare sancte marie in ecclesia sancti Bartolômei de Bornado brixiano dyocesis valoris unius ducatj : et unum pannum pro mortuis in dicta ecclesia. . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . relinquo done margarite matrj mee et prefato presb. Joanni fratrj meo . . . .* (4).

Enfin, quant à l'identification que j'ai faite de maître Moretto avec le bergamasque Mauro ou Moro Coducci, outre qu'elle s'appuie sur les analogies architectoniques entre S. Michel et autres œuvres exécutées par ce maître, elle se trouve encore si bien confirmée par les nombreux documents que j'ai examinés et recueillis dans la Miscellanea du présent volume, que je ne crois possible en aucune manière et pour quelque cause que ce soit, qu'on puisse raisonnablement la contester. Par conséquent je renvoie à ce recueil les lecteurs patients ou érudits que j'ai voulu entretenir de l'histoire artistique des constructions de S. Michel plus longuement que je ne le ferai pour les autres monuments, et cela à cause de l'importance réelle de l'édifice, et parce que j'y découvre les éléments qui caractérisent une grande partie des autres œuvres de la Renaissance à Venise.

(1 2 3 4) Texte It., p. 172.

LE CLOCHER DE S. PIETRO DI CASTELLO.

Francesco Sansovino décrivant l'Église patriarcale de S. Pietro écrivait que « peu distant est situé un bien composé et riche campanile de très belle » grandeur, lequel fut fait dans les premières années du Principat de Chri- » stoforo Moro » ([1]). Nous lisons dans la chronique Sivos que parmi les autres « nombreuses belles constructions d'Églises (élevées à Venise au temps » de ce Doge... fut encore construit le campanile de Castello fait de pierres » blanches œuvre merveilleuse et belle » ([2]).

Dans les principaux *Guides* de Venise il est dit que cette tour commencée en 1463 fut terminée onze ans après et à l'appui de leur assertion ils donnent la date MCCCCLXXIIII qu'on voyait, il y a quelques années encore, gravée sur la porte ([3]).

Dans les papiers de la *Mense Patriarchale* j'ai retrouvé plusieurs indications des travaux exécutés dans ce campanile à partir de Janvier 1474 ([4]) ; on y voit mettre la main un certain Alvise tailleur de pierres — que je crois fils de ce Pantaleone vénitien († 1465) qui fut le compagnon de notre Bartolomeo Bon dans les travaux du Palais Ducal ([5]) — Guido Bianco († 1484) avec son fils Pietro qui sur la fin de sa vie († 30 Novembre 1474) sculpta pour cette tour les quatre médaillons avec l'image de S. Pierre, et un maître Santo ([6]) qui en 1475 avait restauré la crypte et disposait plusieurs autels dans la même Cathédrale. Et c'est précisément au commencement de cette année que maître Vittore Sapa maçon achevait de couvrir le campanile.

Dans les années 1478 et 1479 il est encore question d'autres travaux exécutés par les mêmes tailleurs de pierres Guido et Santo et par certain Corradino qui pourrait bien être le même que nous avons vu à S. Michel.

Mais si ces indications peuvent jusqu'à un certain point donner raison à ceux qui ont écrit que le clocher actuel fut achevé en 1474, d'autres documents incontestables établissent et prouvent qu'il fut presque entièrement reconstruit quelques années plus tard après avoir été renversé par la foudre.

En effet le 3 Août 1482 Maffeo Gerardo Patriarche faisait passer contrat ([7]) *cum magistro moreto lapicida et murario... pro fabrica campanilis Ecclesie sue*, s'engageant, outre la fourniture des aliments, à lui payer: 50 ducats pour chaque pas de travail jusqu'à la chambre des cloches, 100 ducats pour la corniche supérieure et pour la restauration des deux premières branches de l'escalier et de l'endroit où *fulminavit fulgor*, plus 10 ducats en compensation

([1 2 3 4 5 6 7]) Texte It., p. 172 et 173.

du surcroit de travaux nécessaires à l'avancement de la construction eu égard à la hauteur.

Moretto prenait à ses frais pour compagnon, Giacomo de Bergame maçon et s'engageait également à se rendre à son propre compte aux carrières d'Istrie pour choisir les pierres et les préparer et de remettre en œuvre les susdits quatre médaillons avec les images de S. Pierre et les armoiries patriarcales ([1]); et il fut fait ainsi.

De cette manière suivant un système alors fréquemment en usage et pratiqué au moins en partie également à S. Michel, maître Moro cumulait les fonctions d'architecte et d'entrepreneur de la construction. Ce qui sert à expliquer comment en pareil cas sur les registres des commettants on ne peut qu'incidemment retrouver le nom des autres (et parfois fort nombreux) exécuteurs des mêmes œuvres,

C'est précisément dans les comptes de ce campanile que j'ai trouvé la première indication de la patrie de ce maître qui dans une note de 1484 (relative à la partie des revêtements en pierre d'Istrie qui était alors mise en œuvre et à la corniche déjà terminée et autres parties) est nommé MORETTO DA BERGAMO.

L'année suivante il préparait les matériaux pour les *balchonade* ou ouvertures de la chambre et en 1486 les pierres pour le sommet.

En 1488 la coupole formée d'une ossature de bois recouverte de lames de plomb et surmontée de la croix était déjà achevée et l'on mettait aussi les cloches en place.

Enfin le 16 Octobre 1490, après la pose de certaines *colonelle*, sans doute celles que l'on voit dans la partie finale, et après l'achèvement de la voûte pour le palier de la chambre, maître Moretto recevait le paiement de tout ce qui lui revenait pour tous les travaux exécutés au ou pour *patriarcado*.

Quelle était la forme du campanile avant cette reconstruction ([2]), je ne le saurais dire; toutefois, à s'en tenir à l'inscription susdite de la porte, on pourrait supposer que le soubassement actuel à saillies est encore celui qui fut construit en 1474.

Le clocher actuel (v. Pl. 107 fig. 1), loué d'ailleurs par Sabellico, subit plusieurs restaurations et perdit malheureusement son caractère vénitien quand fut démolie en 1670 la haute coupole qui le couronnait à l'origine et dont nous donne une idée le panorama de Jacopo de' Barbari (?).

Une autre particularité typique de beaucoup de campaniles vénitiens est le manque de proportions et une certaine pauvreté architectonique de la partie qui sert de stéréobate; et même dans cette construction un soubassement

([1] [2]) Texte It., p. 173.

plus étendu et plus haut aurait peut-être servi à graduer plus harmoniquement les masses.

Dans cette œuvre on désirerait également une plus grande séparation ou distance entre les archivoltes des ouvertures dans la chambre des cloches et la corniche supérieure, et le fanal octaèdre avec ses petites arches aveuglées divisées par des colonnettes géminées a surtout l'air d'une réminiscence médiévale

L'aspect toutefois de cet édifice est dans l'ensemble majestueux, et les grandes surfaces sont heureusement interrompues et animées de longues niches ou enfoncements contournés par une forte membrure à gorge renversée inclinée en guise d'oblique. L'entablement est excellent et les différentes corniches ou récurrences horizontales sont profilées avec vigueur; et aujourd'hui encore, quoique décapité, bien revêtu comme il est de bas en haut de lignes de pierre istrienne, il a quelque chose de monumental et témoigne largement de l'habileté de l'architecte constructeur.

S. Zacharie. (1). Je vais maintenant reconduire le lecteur dans l'Église *nuova* de S. Zacharie, dont la construction nous a longuement occupés au premier volume, précisant et décrivant les travaux exécutés jusqu'à la mort du protomaestro Antonio Gambello survenue en 1481. J'ai dit là encore que, du commencement de cette année à la moitié de 1483, la direction de la construction put être confiée aux maîtres Venier et Lazzaro di Niccolò, deux des principaux collaborateurs de Gambello, dont le dernier préparait encore les modèles pour les autres tailleurs de pierres.

La dernière fois qu'il est question de Venier, c'est le 5 Avril 1482, et maître Lazzaro cesse de figurer sur les registres le 25 Octobre de l'année suivante.

En général les travaux exécutés sous ces maîtres concernent la préparation ou la mise en œuvre des jours du presbyterium ou abside intérieure, des grandes colonnes, des arcs à jeter sur celles-ci, et même la pose de certaines voûtes qui étaient sur la place, très vraisemblablement terminées quelque temps auparavant.

On l'a vu, le 12 Juin 1483 maître Moro entrait au service des religieuses en qualité de *proto magistro* de tous les travaux, avec le salaire annuel de 80 ducats en raison toutefois du *tempo il starà in la tera.*

Et en effet outre les voyages entrepris pour cette Église et le couvent, soit à Vérone pour l'achat des pierres noires, soit en d'autres lieux de la Vénétie et aux carrières d'Istrie pour le choix et l'acquisition des matériaux; outre la surveillance des tailleurs de pierres, qui exécutaient sur ses mesures

(1) Texte It., p. 173.

les travaux de dégrossissage, il semble également qu'il s'absentait parfois pour son compte et se rendait dans son pays. C'est ce que fait supposer une note qui signale son retour de Bergame le 1er Mars 1484 et un autre document où il est question de son absence de la construction de S. Zacharie du 17 Novembre au 1er Avril 1488, à savoir pendant quatre mois et demi.

En Janvier 1484 maître Moro renouvelait ce contrat.

Le lecteur trouvera dans la *Miscellanea des Documents* (N. 87) quelques indications sur les travaux exécutés là sous ses ordres ; on y voit qu'il s'occupait à Rovigno en Juillet 1483, non seulement de préparer une grande quantité de pierre istrienne, mais encore de disposer les grands arceaux sur lesquels devait reposer la coupole dans la division de la nef médiane, qui précède la Chapelle majeure et les parties contiguës, alors appelée *Sépulcre*.

Je l'ai déjà dit : Mauro Coducci avait un frère du nom de Bernardo et ce maître se trouve souvent indiqué sur les registres de cette construction où il figure seulement en qualité d'ouvrier dans les carrières d'Istrie, sans doute comme une personne de confiance pour diriger les travaux de taille et de dégrossissage.

Il n'est nullement question de lui dans les autres constructions et par conséquent il est à supposer qu'il travaillait dans l'atelier de Moro comme simple exécuteur ou tout au plus comme surveillant des travaux secondaires.

Je ne sais quand ce maître mourut ; et aucun des Actes dressés par les héritiers de son frère, mort en 1504, ne fait mention de lui (1). Et même le document que j'ai retrouvé d'un Bernardino di Martino maçon de Bergame qui en 1509 servait de témoin pour un testament, ne me persuade pas qu'il s'agisse de maître Bernardo de feu Martino Coducci.

Vers la fin de 1485 Giacomo dalla Costa, maçon bergamasque lui aussi, travaillait à la couverture de l'Église *nuova* de S. Zacharie.

D'Avril à Juillet 1486 maître Corradino (le même, je crois, qui travailla à S. Michel) exécutait ici également une corniche et une archivolte de 13 morceaux ou coins, juste autant qu'on en compte sur le devant de l'Abside intérieure ou Chapelle majeure. Celle-ci, comme je l'ai dit ailleurs, était peu après terminée *a laude del Signor* et par l'intermédiaire de Moro qui, le 19 Août de cette année, recevait une somme d'argent, à titre de gratification, je m'imagine, en dehors des conventions indiquées plus haut.

L'année suivante il est question de plusieurs comptes concernant les corniches exécutées par les maîtres tailleurs de pierres Antonio et Pietro ou *Perin*, pour les petites Chapelles et les *volti morti* ou contours arqués pour les lunettes.

Dans le même temps on reliait entre elles avec des barres de fer les

(1) Texte It., p. 173.

grandes colonnes de la nef et l'on faisait des paiements à maître Antonio istrien pour l'escalier en limaçon dans le petit campanile (G) déjà commencé en 1469.

Le 16 Mai 1488 on achetait le matériel pour les fondations de la Sacristie [1] laquelle ne semble avoir été achevée que quelque temps après.

Enfin parmi les sommes versées en 1488 je citerai celles relatives à l'achat d'une grande quantité de plomb, sans doute pour les revêtements extérieurs de la coupole et du toit correspondant à la grande nef.

Plusieurs tailleurs de pierres qui travaillèrent dans l'intérieur de S. Zacharie n'ont pas assurément une importance supérieure à celle que nous donnons aujourd'hui à cette catégorie d'ouvriers et par conséquent je trouve suffisantes les indications que nous fournissent à leur sujet les documents. Parmi les maîtres, au contraire, qui sortent du commun je citerai, outre ceux déjà nommés, Domenico dit *Moro*, vénitien, Giorgio qu'on a déjà vu travailler au Palais Ducal au temps d'Antonio Rizzo, et Vittore, lequel, avec son fils ou *putto*, est fréquemment nommé dans les comptes de S. Zacharie, à partir de 1462.

A l'exception de quelques ambons [2], des autels, du pavé, travaux qui se prolongèrent pendant plusieurs années, on peut dire que les constructions intérieures de la nouvelle Église de S. Zacharie étaient à peu prés terminées en 1490, si bien que l'année précédente on avait pu commencer les décorations murales, peintures auxquelles se rapportent assurément les paiements faits à Giacomo dei Vecchi pour peindre des Saints autour de l'Église, soit à un maître Antonio peintre dont la famille est inconnue [3] *per far i profeti driedo la giexia*, ce qui indique sans doute les absides des quatre Chapelles qui servent de fond derrière et autour de la principale.

La part de Mauro Coducci dans cette seconde période de la construction se borna en général presque à l'exécution des travaux projetés par Gambello ; mais non toutefois sans que le compas et le goût d'un véritable artiste de la Renaissance se manifestent dans la structure intime et dans les détails de toute la grandiose partie supérieure de l'édifice ; de même dans les différentes coupoles, dans les voûtes, dans le type des doubles ouvertures du côté du midi, dans le profil des entablements, dans les grands arcs et dans les consoles.

J'ignore entièrement si Moro peut avoir d'une manière quelconque dirigé ou immédiatement influencé Antonio Gambello relativement au choix de certaines formes architectonico-décoratives ; et je ne crois pas que pour expliquer la chose il soit besoin d'admettre son ingérence dans cette œuvre avant 1481, car (comme je l'ai déterminé ailleurs) il y eut plusieurs bons

([1] [2] [3]) Texte It., p. 173 et 174.

maîtres de la Renaissance qui travaillèrent encore avant à S. Zacharie avec Gambello.

Et, il est bon de le répéter, c'est précisément au lombard Domenico dit *Duca*, à Luca da Isola, à Filippo da Melide, à Michele luganais et à Giovanni Buora da Osteno, que l'on doit les principaux travaux qui ont ici l'empreinte du nouveau style, auquel Gambello sut se plier, sinon avec une conviction profonde et avec une parfaite intelligence des prototypes classiques, du moins avec beaucoup de bon sens décoratif relativement au choix des nouveaux éléments par rapport au milieu.

Ainsi c'est sous sa responsabilité de protomaestro que ces artistes sculptent les groupes des chapiteaux tant des Chapelles qui couronnent le passage, que de l'ordre inférieur du pittoresque presbyterium sur lequel se courbent les nouvelles archivoltes à plein cintre (v. Partie I Pl. 29 fig. 2).

C'est sous ses ordres que se dressent les élégantes et mâles colonnes de la nef sur lesquelles les ciseaux de Domenico Duca et de Giovanni Buora font revivre avec une grande liberté d'allures les aigles impériales de la vieille Basilique de S. Zacharie érigée par les Participazio avec l'argent et les maîtres fournis par l'empereur Léon V (v. aussi Partie I pl. 30 fig. 1 et 2). Et c'est enfin le même Gambello qui revoit en dernière analyse les piédestaux octogones qui contribuent dans une si harmonique mesure à résoudre sans défaut de matériel et partant sans pesanteur et sans exilité le double problème statico-artistique de ces supports élancés [1]. Supports dont le concept original échappe à toute règle classique absolue ; mais qui par leur forme expriment clairement la tendance éminemment décorative qui passionnait tant les architectes-sculpteurs lombards d'alors et qui apparaissent comme l'un des premiers et plus hardis modèles des typiques colonnes à candélabre si recherchés par ces artistes.

Cependant on reprenait les travaux de la façade de l'Église (v. Partie I pl. 27), interrompus depuis plusieurs années.

Excepté les travaux de maçonnerie et les décorations du stéréobate, rien n'était fait et sur cette vaste paroi presque entièrement nue le nouvel architecte trouvait un champ libre ouvert aux conceptions de sa puissante imagination.

Le premier document qui relate la reprise des travaux de la façade date du 18 Juillet 1483 et concerne la frise de la porte que Giovanni Buora avait en partie sculptée.

Viennent en Octobre et en Novembre de cette année des paiements faits à Domenico Duca pour une *confetiera su la porta* et pour faire une *confetiera soto la palestra de la porta granda.*

[1] Texte It., p. 174.

Quoique cette expression *confettiera* soit aujourd'hui hors d'usage et que dans les indications relatives à la place de ces parties il puisse y avoir sur les registres une erreur de transcription, toutefois il est évident que la porte fut exécutée par ces deux maîtres.

En 1485 Manfredo et Bernadino ([1]) sculptaient les chapiteaux des colonnes; Giovanni, Matteo ([2]) et Domenichino ou *Meneghin* travaillaient des pilastres (y compris ceux des contreforts), des entablemens et en 1486 même les corniches curvilignes des trois frontons.

Le susdit Domenichino y exécutait de longs traits d'ornements et gorges. Les maîtres Agostino et Pasqualino mettaient la main aux autres chapiteaux et aux contours des fenêtres, et en 1488 on taillait les modèles ou guides de cuirasse pour les mesures des ouvertures circulaires ou œils.

Parmi les autres paiements qui ont trait aux dépenses pour les matériaux je citerai ceux pour les porphyres, serpentins et autres marbres rares, plusieurs achetés au Patriarcat juste au moment où Moretto reconstruisait le campanile de la Cathédrale. Je citerai encore les pierres noires de Vérone que l'on voit aujourd'hui encore en partie dans les ornements des corniches et dans les bandes des champs et qui avant d'être mises en place étaient recouvertes d'huile de lin. Une partie de ce dernier matériel fut donnée par Pietro Lombardo qui à cette époque l'employait également et en abondance dans l'Oratoire des Miracles, et le reste fut fourni à Vérone par un maître Pietro di Antonio demeurant dans cette ville.

Malheureusement la perte des registres de la fabrique et des comptes de 1491 à 1555 empêche de préciser avec certitude quand cette façade fut achevée; mais on voit par la vue si exacte de Venise gravée par Giacomo de Barbari (?) que cette façade était complète (v. Partie I pl. 31 fig. 4) en 1509, moins peut-être quelques statues, et que devant elle s'étendait un palier avec perron semi-circulaire au milieu, dont on n'aperçoit plus aujourd'hui, depuis l'exhaussement du pavé de la place, que le seul degré ou seuil de la porte.

Même le portique avec arceaux du coté Nord de la place était déjà à cette date presque terminé.

Flaminio Corner dit que cette Église ne put être achevée qu'en 1515. Et je le crois tant pour les travaux accessoires intérieurs, que pour la reconstruction du couvent (auj. caserne) dont les cloîtres, qui avaient autrefois sept autels, possèdent encore des restes d'architecture de la fin du XVe siècle rappelant parfaitemente certains détails de la façade de S. Zacharie et de l'intérieur de l'Eglise de Santa Maria Formosa.

Imposant est l'effet produit par cette façade ([3]), et par rapport à l'ensemble il faut surtout admirer les proportions données au majestueux fronton ter-

([1 2 3]) Texte It., p. 174.

minal (encore ici comme à S. Michel orné d'une espèce de large cosse cannelée), et le mouvement des masses.

Cependant tout ce qui concourt à la façade n'a pas sa raison d'être dans l'intime structure de l'édifice tout entier ; mais dérive surtout de la recherche de l'effet soi-disant scénique. Et si les compartiments verticaux répondent exactement aux divisions des nefs, l'élévation simple de celles-ci ne trouve au contraire aucun lien ou correspondance avec tant d'ordres récurrents à l'extérieur.

Malgré la diversité du style le second ordre, c'est-à-dire celui avec niches légèrement concaves [1] (lesquelles, comme je l'ai dit, ont quelque analogie dans l'arc du Castelnuovo de Naples) s'accorde dans l'ensemble assez bien avec le stéréobate élevé par Gambello ; plus indépendant, mais bon est aussi l'ordre à colonnes, et en général prise en elle-même toute cette partie de la façade, jusqu'à la troisième corniche, est bien composée et a une empreinte d'originalité.

Mais après ce point le nœud harmonique manque et les défauts reprochés à la façade de S. Michel à propos des petits frontons latéraux, apparaissent ici plus saillants, c'est-à-dire agrandis par rapport à la masse plus grande de l'édifice. Et la subdivision de la dernière partie du corps central en deux pauvres ordres sur lesquels repose le faîte grandiose est un système qui au point de vue esthétique ne saurait être recommandé.

Relativement aux susdits petits frontons il faut encore rappeler l'indépendance des grands œils dans les tympans de tout rapport d'aplombs avec les ouvertures inférieures. Défaut qui pouvait être évité ; non toutefois sans tomber dans d'autres inconvénients dérivant de ce type de frontispices.

Bizarre est le profil du grand entablement du troisieme ordre *(v. fig. 58)* et étrange est également le dernier par la suppression presque totale de l'architrave.

Dans l'ensemble toutefois les sacomes sont bons et même leurs ornements, comme les ovules, sont sculptés avec goût.

Parmi les décorations il faut tout spécialement remarquer la décoration caractéristique des dernières frises composée de carrés et disques de rares marbres polychromes alternant avec amours, animaux, paniers et vases sculptés dans le marbre et disposés par intervalles sur un fond de pierre obscur qui, quand tout était neuf, devait les faire encore plus richement ressortir. Ce type de frises fragmentaires ou combinées fut encore employé ailleurs par Mauro Coducci.

Bonnes et la forme et la facture des grands chapiteaux corinthiens et bien variés sont ceux des pilastres à cannelures de l'ordre à niches où il faut

[1] Texte It., p. 174.

encore remarquer et la diversité et la finesse des décorations dans les petits panaches (v. pl. 78).

La riche porte de cette Église proportionnée avec certaine sûreté fut merveilleusement rattachée au stéréobate primitif avec le haut entablement qui domine celui-ci et au milieu duquel se courbe le fronton qui sert si judicieusement à animer la partie inférieure de la façade. Et cette porte devait encore mieux se détacher à l'origine à cause du perron en demi-cercle presque entièrement enterré aujourd'hui.

La statue du Saint titulaire qui se dresse sur l'archivolte et qui surpasse la seconde architrave est l'œuvre d'Alessandro Vittoria ; mais auparavant, sur l'acrotère qui se dresse entre ces rocelles à fèves si typiques de la Renaissance devait certainemeut être disposé un cimier formé, à ce que je crois, d'un vase non plus haut toutefois que la petite niche de derrière.

Les décorations en marbres polychromes du tympan, au lieu d'être enchâssées, sont quelque peu en relief. Particularité qui apparaît ici pour la première fois et qui fut usitée au XVe siècle et aux suivants et à l'excès, pour donner plus de relief (et de poids) aux surfaces planes.

Gracieux les ornements des larges chapiteaux avec volutes naissantes par en haut, portant dans les abaques au lieu de fleurs de petites têtes d'anges ou chérubins. Mais plus importantes encore sont les décorations des pilastres, sculptées, elles aussi, à même le calcaire istrien. Leur type est le soi-disant type à candélabres qui sortent ici de luxuriants buissons d'acanthe et se terminent ou par un aigle ou par un phénix (v. pl. 70 fig. 2). Les fûts s'élargissent çà et là en vases ou simples ou avec anses desquels sortent en s'éparpillant et de nouveaux feuillages, et de nouveaux rameaux fleuris d'une manière délicate et infléchie, et des cornes d'abondance, et des torches et des petits macarons. Des anses ou manches retombent festons, fruits, médailles, instruments de musique et lemnisques qui agités pour ainsi dire par la brise remplissent magistralement les fonds. Et des insectes, escargots, lézards, oiseaux, rampent, serpentent, mangent, en somme remplissent de vie ces riches compositions, remarquables avant tout par l'exquise sûreté du ciseau qui les exécuta. C'est ce qu'il y a de mieux dans cette Église.

S. Marc. Outre les travaux dont l'avaient chargé le Patriarche et les religieuses bénédictines de S. Zacharie, Moro exécutait en même temps d'autres commandes pour le compte des procurateurs de l'Église de Saint-Marc.

Par suite de la disparition des cahiers et registres antérieurs à 1486, il est impossible de préciser quand il entra au service de la *Procuratie de Supra.*

Et c'est vers la fin de cette année que le nom de *maestro moreto* tailleur de pierres apparaît dans ces papiers pour les pierres et *stafili* des étendards,

au sujet desquels il est d'ailleurs question alors de Pietro Lombardo et en 1489 de Domenico fils de ce Corradino équarrisseur (1) dont j'ai déjà parlé.

Par conséquent il est à supposer que ces travaux concernaient les *abati* ou piédestaux pour les antennes des bannières qu'on devait élever devant la Basilique. Piédestaux toutefois très simples comme on le voit sur le fond du tableau peint en 1496 par Gentile Bellini, représentant une procession de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste sur la Place de S. Marc (v. pl. 109).

Étaient alors *protomaestri* de la susdite Procuratie Bartolomeo Gonella maçon et Giorgio Spavento charpentier ; l'un comme directeur à partir de 1483 des constructions de l'Hôpital de Jésus-Christ à Saint-Antoine (2) et des maisons des procurateurs, l'autre comme architecte spécialement chargé de l'Église de S. Marc. Il semblerait pourtant que Moretto, appelé aussi dans les comptes *Moro*, travaillât sous les ordres de Giorgio Spavento ; mais toutefois jusqu'à un certain point, car on peut déduire de divers autres paiements que Moro avait surtout la direction des travaux de dégrossissage et de la première taille des matériaux, qu'il choisissait lui-même et achetait dans les carrières d'Istrie, que d'autres maîtres achevaient ensuite de travailler et mettaient en place (3).

Maître Moretto s'y trouve encore nommé en 1489.

La Scuola grande de S. Marc. Presque entièrement détruite par l'incendie de 1485, la Scuola de S. Marc élevée en 1437 sur la place des Ss. Jean-et-Paul, fut immédiatement reconstruite et dans des proportions beaucoup plus amples et grandioses.

Parmi les maîtres auxquels fut tout d'abord confiée l'exécution de ce travail, je citerai le padouan Gregorio di Antonio, maître maçon, Giovanni Candi de Venise charpentier, les tailleurs de pierres Gerolamo Meschia véronais, Domenico dit *Moro*, vénitien, Bartolomeo di Domenico et en particulier Pietro Lombardo et son compagnon Giovanni Buora. L'examen des contrats relatifs permet d'avancer que les différentes décorations architectoniques confiées à ces derniers étaient terminées et pour la plupart mises en place le 7 Novembre 1490, quand les présidents de la Scuola, voulant estimer les travaux exécutés en dehors des dernières stipulations arrêtées en 1489, choisirent pour arbitres Antonio Rizzo et Moro de S. Zacharie (4).

Quel fut le résultat de cette expertise, je l'ignore absolument ; toutefois il n'est pas douteux que, à partir de ce jour, Pietro Lombardo, Giovanni Buora et Bartolomeo di Domenico ne prirent plus aucune part, au moins directement, aux constructions. Soit qu'ils ne fussent point parvenus à s'entendre, soit que d'autres engagements exigeassent leur présence ailleurs, soit que

(1 2 3 4) Texte It., p. 174 et 175.

la confiance inspirée par Mauro Coducci comme architecte et constructeur, fût plus grande, toujours est-il que la direction des travaux fut remise entre ses mains et à partir du premier jour du même mois.

Il est difficile de fixer exactement la part qui revient à Moro dans ce somptueux édifice ; mais en général je crois que, outre beaucoup de travaux intérieurs, escaliers, ouvertures, pavages etc., outre la mise en œuvre d'une foule de choses faites par Pietro Lombardo et ses compagnons, les revêtements de marbre et les fenêtres de la façade principale, il apporta surtout des modifications au plan primitif du couronnement de cette grande façade.

J'ai été amené à cette dernière opinion par l'examen des parties dont se composent d'autres constructions élevées par Moro, tels que les frontons de S. Michel et de S. Zacharie et le type d'autres détails architectoniques de cette Église et préférés par lui. Ainsi les pilastres, les colonnades, les supports jumeaux ou accouplés, les entablements des faibles architraves, les faîtes avec arcs à caissons et gousses à larges cannelures et avec frises à ornements fragmentaires et le genre de certaines décorations en marbre; tout cela je le retrouve même dans la partie qui s'élève sur la seconde corniche de la Scuola de S. Marc et spécialement dans le bout qui correspond au corps principal. Et je crois encore retrouver un goût décoratif identique dans les hautes fenêtres avec frontons à arc baissé ornés de rocelles avec fèves à large frisure, lesquelles ressemblenf à plusieurs grandes portes intérieures des pièces inférieures et de l'escalier, et où je ne pourrais certainement pas découvrir les délicates manières de Pietro Lombardo et de Giovanni Buora.

Fenêtres et portes qui sont, je m'imagine, précisément celles que le maître maçon Gregorio de Padoue n'avait pas encore mises en œuvre en Octobre 1495, comme on le voit par la sentence rendue le 29 de ce mois à la suite du calcul et de l'estimation des maîtres maçons Giorgio Grando et Pasqualino et le susdit Giorgio Spavento ([1]).

Parmi les travaux que, bien qu'exécutés, maître Gregorio maçon n'avait pas cette année encore mis en place, il ne faut pas oublier la porte de l'Hôtel, laquelle se distingue des précédentes par plus de simplicité, pureté de lignes et certaine grâce des détails *(v. fig. 59)*. Cette porte servit encore de modèle en 1503 à maître Luca di Pietro de Cattaro pour l'entrée pratiquée symétriquement vers l'autre bout de la grande salle ([2]).

De son côté T. Temanza remarquait que la « façade de l'Eglise de S. Zacharie dans les deux ordres supérieurs, et dans le fronton courbé, qui lui » sert de couronnement est d'un caractère si conforme à la..... Scuola di » S. Marco, qu'il y a lieu de se demander si elle n'est pas son œuvre ». C'est-à-» dire de Martino père de Moro, erreur à laquelle il a été entraîné par l'omis-

([1 2]) Texte It., p. 175.

sion d'une virgule dans la note suivante : *Conto di Moro de Martin proto della Scuola;* maître qu'il regardait de plus comme étant *della stessa schiatta di Pietro Lombardo* (1).

Comme il s'agit d'une partie considérable de l'édifice qui a été entièrement renversée et modifiée dans ce siècle, lorsque ce monument a été transformé en hôpital, on me permettra de rapporter la description que le susdit Temanza fait du double escalier conduisant à la grande salle supérieure, élevée à la fin du XV[e] siècle, et cela parce que ce passage donne encore une idée de l'aisance avec laquelle les architectes de la Renaissance savaient triompher de certaines difficultés : « On monte à cette Salle.... par deux commodes et » larges branches d'Escalier, avec paliers au rez-de-Chaussée, au milieu, et » au sommet, placées l'une en face de l'autre lesquelles aboutissent à un pa- » lier commun supérieur, d'où par un magnifique arceau on entre dans la Salle » même. Ces escaliers sont très beaux et à rampe douce. Mais comme l'arc au » bas de l'escalier (ce que je dis d'une branche est également vrai de l'autre) » est petit, et bas, par suite de certaine petite pièce, qui est sur la voûte du » premier palier, et celui d'en haut (par lequel on passe dans la Salle supé- » rieure) très haut, et élancé (2), Martino (?) employa un judicieux procédé, » afin que la voûte de la seconde portion de montée (du second au troisième » palier) fût, sans inconvénient, aussi haute que le requérait la symétrie de » l'arc supérieur. Il fit la voûte de la première portion d'escalier montant du » premier palier jusqu'à l'arc correspondant au second, de la hauteur que lui » permettait l'arc nain, au pied de l'escalier. Puis menant une petite corniche » horizontale, comme couronnement sur le même arc, il éleva au-dessus de » celle-ci un autre sur-arc, formant ainsi le côté d'un carré répondant au se- » cond palier inférieur ; et pour complément il y fit trois autres arcs sur les » trois côtés du carré lesquels supportent une gracieuse coupoline, qui le re- » couvre. Par conséquent celui des quatre susdits, qui correspond au niveau du » premier gradin de la seconde moitié de la montée, règle la voûte de celle-ci, » étant moyennant ce changement, et exhaussement d'arcs beaucoup plus haut » que l'inférieur, et avec cela correspondant à la hauteur élancée du grand » arc du palier supérieur, par lequel on entre dans la vaste et très belle Salle » du haut ».

Reprenant maintenant l'examen de la façade dans laquelle Temanza vantait les *ornements* des deux fenêtres de l'Hôtel, à savoir celles avec frontons triangulaires, parce qu'il y constatait *un progrès notable de l'Art*, je dois dire au contraire que non seulement ces décorations, mais encore celles des divers et plus ou moins mesquins pilastres et petits pilastres des autres grandes fenêtres

(1 2) Texte It., p. 175 et 176.

satisfont peu l' œil de celui qui a admiré les décorations bien proportionnées et gracieuses de l' ordre inférieur.

Pour ce qui concerne la série de couronnements curvilignes j' ajouterai qu' il ne faut pas manquer d' observer certains défauts de correspondance et la pauvreté ou absence de développement des corniches arquées. Défauts provenant du choix du système architectonique et surtout à remarquer dans la paroi à frontons du corps principal, où non seulement certains pilastres intermédiaires purement décoratifs, mais encore certains carrés des fonds et le motif des cinq colonnettes soutenant des consoles qui à leur tour servent à supporter le plan sur lequel se dresse le lion ailé de S. Marc (1), donnent à cette partie, d' ailleurs grandiose, un aspect quelque peu étrange et fragmentaire.

Dans les documents relatifs à cette construction j' ai aussi trouvé trace d' un voyage en *bergamasque* de maître Moro qui est aussi une fois appelé Moreto (2).

Il faisait d' autres voyages en Istrie pour se procurer et faire préparer des matériaux, et il est aussi fait mention des achats de marbres bigarrés de Carrare, de porphyres, de serpentins et de pierres noires employées pour les bandes et les *prefili* ou contours.

Le 26 octobre 1492 les préposés à la Scuola, parmi lesquels Gentile Bellini, renvoyaient Moro qui ne voulait plus entendre parler de travailler pour six ducats par moins. Mais on le reprenait bientôt après, car au commencement de l' année suivante, son nom avec le titre de *proto* figure dans les contrats avec *maestro Zuan de mafio da Parenzo (?) da Verona, ditto mato, taiapiera* qui devait travailler et expédier à la Scuola les plaques noires et rouges, taillées en forme de losange, pour le pavage des trois nefs de la salle inférieure.

Les travaux furent ensuité menés avec entrain, si bien qu' en Juin 1495 les officiers de la Scuola, trouvant que la construction était assez avancée pour n' exiger que le concours des maîtres qui devaient achever certains ornements, décidaient (aussi pour des raisons d' économie) de supprimer la solde mensuelle que touchait Moro en qualité de protomaestro et de ne lui payer que le travail qui lui était confié de temps en temps (2).

Parmi les tailleurs de pierres collaborateurs de Moro je citerai le vénitien dit *Moro* qui avec Gerolamo Meschia avait exécuté la façade donnant sur le quai, Antonio di Gasparino, Antonio di Bartolomeo, Alessandro de Carona, Martino *della Chiesa* (qui est probablement Martino dit *dal Vitello*), Giorgio de Carona *avec son fils* à partir du 9 Novembre 1494 (3), Matteo de Bissone et Giacomo fils de Simeone qui fut aussi leur compagnon dans ces travaux, Domenico di Donato, Francesco di Andrea, Guglielmo de Carona qui sculpta le

(1 2 3) Texte It., p. 177.

médaillon du lion entre les fenêtres de la façade tournée vers l'Église, et maître Antonio di Venturino avec son fils.

En 1495 figure également sur un compte de marbres *ser zanpiero da lucha* que je crois être le même carrarais habitant à Lucques qui quelques années auparavant fournissait les mêmes matériaux pour l'Eglise de S. Marc (1486) et pour la construction du Palais Ducal (1490).

Nous retrouverons bientôt plusieurs de ces tailleurs de pierres ou sculpteurs, mais non le maître Alvise de Montagnana qui en 1494 est cité dans les comptes hebdomadaires de la Scuola, identifié tant avec l'*Aluixe de montagnana di ramberti taiapiera* qui précisément le 7 septembre de la même année servait à Venise de témoin dans un acte du notaire Cavanis Bernardo ([1]), qu'avec *M. Aloysio filio q. Benededei de Lambertis de Montagnana sculptori lapidum marmoreum* lequel en 1498 sculptait à Ferrare le monument de Tommasina Gruamonte.

Ce monument qui existait autrefois dans l'Église supprimée de S. André de la même ville et qui, démoli, a été en 1867 transporté avec d'autres objets au cimetière communal, je l'ai découvert en morceaux, il y a quatre ans, parmi des débris de toute sorte amoncelés dans les dépôts de cette nécropole.

Je tirai profit pour cette découverte de la description suivante faite par Cittadella, alors que le monument était encore à sa première place: « En bas » est le tombeau; et à moitié de la balustrade se tient debout sur une chape » un très bel enfant (haut. 0,75) ceint d'une étoffe volante, qui toutefois ne le » couvre pas et, les mains levées, il soutient une pierre portant une inscription » composée par Bernardo Bembo, père du Card. Pietro, ici alors *Vicedomino* » pour la République de Venise. La pierre est surmontée d'un rond frangé de » feston d'après le faire de ceux de Luca Della Robbia, et contenant la tête » au naturel de Tommasina. Au-dessus du rond, et aux côtés des inscriptions, » sont diverses armoiries aujourd'hui en partie effacées. Au-dessous de la » chape on lit :

ALOISIVS
MONTAGNANA
FACIEBAT. ([2]) ».

Bonnes en effet sont les formes de l'enfant ailé sculpté dans le marbre avec soin; toutefois de ce nu se dégage manifeste l'influence de la manière des fils de Pietro Lombardo (Solaro), et les plis de la ceinture (dont les bords laissent encore voir des traces de dorure) ressemblent beaucoup à ceux des fameux amours de l'antique bas-relief apporté à Venise de S. Vital de Ravenne au commencement du XIVe siècle (v. Partie II, Pl 14, fig. 1, 2 et 3).

Le portrait de Tommasina Gruamonti, au visage un peu aplati, est ce-

([1] [2]) Texte It., p. 177.

pendant l'œuvre d'un bon artiste et même les plis du voile qui recouvre la tête sont assez fins.

J'ai retrouvé encore les morceaux du rond ou coquille de pierre avec contour à guirlande bien sculpté; mais à l'exception du nom du sculpteur je n'ai découvert aucune inscription.

Lodovico Ramberti ou mieux Lamberti fixa sa résidence à Ferrare et Cittadella a recueilli des souvenirs sur son compte même dans les papiers de 1500.

Ce que j'ai dit donne par conséquent à supposer que Moro l'employa dans la Scuola de S. Marc à quelque décoration des plus importantes; quant aux autres travaux exécutés à Venise par ce padouan, je n'en saurais rien dire; mais on pourrait du reste conjecturer des caractères du susdit monument qu'il travailla dans l'atelier d'Antonio et Tullio Lombardo frères.

A propos des œuvres de complément exécutés dans cette Confrérie après que Moro eut été congédié et qui méritent d'être ici mentionnés, je dois faire remarquer avant tout que les confrères voulant élever dans la salle supérieure à l'extrémité vers la place, un autel divisé en trois compartiments historiés, un contrat était passé le 22 Octobre 1498 avec le sculpteur Giovanni *de Stano* de Trau pour l'exécution du compartiment de gauche large de treize pieds. Pour cette scène on devait sculpter dix-sept figures en marbre de Carrare hautes d'environ cinq pieds dont neuf entières au premier plan, et en outre des perspectives de maisons, tout suivant le modèle en cire fait par le même maître; le fond devait être revêtu de pierres ou marbres. Maître Giovanni s'engageait à achever ce travail en deux ans pour la somme de 450 ducats d'or excepté les matériaux et la pose qui étaient à la charge de la Confrérie.

Mais le 2 février 1500 on observait que ce qui avait été fait n'était pas conforme aux conditions acceptées et après avoir pris l'avis de nombreux confrères (parmi eux étaient des artistes tels que Gentile et Giovanni Bellini, Lodovico et Bartolomeo Vivarini), on décidait presque à l'unanimité de ne pas faire continuer *dito lavoro per esser de gran danno et ignominia.*

Aussi Giovanni Dalmata (qui avait déjà fait les deux tiers du travail) intentait-il un procès à la Confrérie, laquelle le 22 Juillet de la même année trouvait plus avantageux de clore le débat par voie de conciliation (1).

L'histoire compte au nombre des sculpteurs de talent un Giovanni Dalmata qui à Rome collabora avec Mino de Fiesole et Andrea Bregno; mais nul ne parle de sa venue parmi nous, et en réalité je ne crois pas qu'il s'agisse ici de cet artiste, et je n'ai pas trouvé de documents capables de jeter un peu de lumière sur le susdit maître Giovanni de Trau (2). On ne peut du reste mettre en doute la haute renommée dont jouissait ce sculpteur, puisque la

(1 2) Texte It., p. 177.

susdite Confrérie lui confia une œuvre si importante, le préférant à d'autres maîtres distingués qui se trouvaient alors à Venise.

Sans doute le marbre fut employé pour un autre travail, sans doute il fut terminé par d'autres et il peut se faire par Antonio Lombardo membre de cette Confrérie ou par Tullio Lombardo auquel on attribue les scènes en marbres enchâssées, elles aussi, à mi-relief dans les perspectives de la façade (v. Pl. 96 et 98); à moins que ce ne soit celles qui ornaient le susdit autel et qui furent enlevées lorsqu'on allongea l'édifice en 1532 pour construire à l'extrémité opposée de la même salle une Chapelle pour l'autel de laquelle l'année suivante Giacomo Sansovino et Antonio degli Abbondi dit *Scarpagnino* furent invités à présenter un modèle (1).

En 1415 la Confrérie faisait pour la même salle exécuter par maître Martino de Vitello une chaire de pierre istrienne avec parapets à carrés et miroirs de porphyre et autres marbres fins, soutenue par trois modillons (2).

Cet habile maître figure encore en 1534 sur les comptes de la Confrérie avec le tailleur de pierres Lodovico de feu Andrea de' Billieri de Brescia (3) et autres maîtres, pour les travaux des susdites additions rappelées, non seulement par les documents (4) et les caractères architectoniques de l'intérieur, mais encore par la date MDXXXIII gravée sur le livre qui est, au lieu d'une fleur, dans l'abaque du dernier chapiteau inférieur sur la façade tournée vers le canal.

Je parlerai plus loin des autres embellissements de cette riche Scuola.

S. Maria Formosa. « On a commencé à refaire l'Église de Santa Maria » Formosa par les fondations avec l'aide de Mauro Bergamasco tailleur de » pierres architecte. » Ainsi parle dans ses Annales, sous la date du 1er Juin 1492, Domenico Malipiero témoin oculaire (5).

Indication qui concorde exactement avec les documents que j'ai retrouvés et qui rappellent un procès entre les procurateurs de S. Maria Formosa et les frères Santino et Domenico (marchand de draps) fils et héritiers de maître Mauro de' Codussi ou Coducci décédé en 1504, domiciliés à Bergame, pour certains différends relatifs à la construction de cette Église faite par ce maître. Ce procès (1506), après la sentence de Michele Salomono et Pietro Lombardo qui avaient été pris comme juges et pour arbitres, se terminait par un compromis (6).

Je n'ai pu retrouver d'autres détails historiques de cette construction; mais, à mon avis, à l'époque où mourut Mauro bergamasque, l'intérieur, moins les décorations de la chapelle majeure et les travaux accessoires habituels, était déjà presque entièrement installé (7). Il n'en était pas de même de l'exté-

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 177.

rieur dont les façades restèrent de longues années encore privées de toute décoration architectonique.

Parmi les deux façades, celle de l' entrée principale (v. fig. 60, lettre C.) fut élevée par les héritiers du capitaine Vincenzo Cappello († 1541) et l'autre sur la place (D) aux frais du sénateur Vincenzo Cappello († 1604).

Comme le rapportent plusieurs écrivains et une inscription à l'intérieur, l' Église eut beaucoup à souffrir d' un tremblement de terre survenu en 1688; de là de nouveaux remaniements et autres restaurations auxquels contribua la riche famille Tononi qui fit aussi refaire la coupole beaucoup plus haute; d' autres travaux ont été également exécutés en 1840 et en particulier l'ouverture d'autres fenêtres dans le tambour de la même coupole.

L' Église qui fut démolie pour faire place à l' actuelle, avait été reconstruite après le terrible incendie de 1105 et d' après Sansovino, « sur le modèle du » corps du milieu de l' Église de Saint-Marc [1] ».

Ceci voudrait dire qu' elle était en forme de croix grecque avec une coupole sur le carré de l' entrecroisement des nefs; et cette caractéristique générale fut également respectée dans les grandes lignes par Moro qui de cette manière pouvait encore utiliser une partie des anciennes fondations si onéreuses à cause de la nature du sol. Et de plus le type même des absides semble donner raison à mon hypothèse.

Les nombreux dégâts, les restaurations successives et les additions à travers les différentes périodes artistiques ont aussi enlevé à cet édifice beaucoup de son caractère original; mais, malgré l'organisme ou l' ensemble des parties intérieures, il mérite encore d'être étudié surtout au point de vue iconographique.

Par rapport aux proportions les nefs latérales ont été construites un peu plus larges que la moitié de la nef principale et cela assurément, étant donné le peu d' espace, afin que leurs dimensions ne parussent pas trop mesquines; leurs alignements ne correspondent pas toutefois exactement aux divisions des Chapelles sur les côtés du presbyterium. On relève encore plusieurs défauts de liaison, ainsi par exemple dans les absides. Mais ce qui est nouveau et bien combiné, c' est le motif des quatre petites chapelles dans les côtés (AAAA) auxquelles servent pour ainsi dire de vestibule autant de divisions (BBBB) des nefs secondaires formées par des pilastres, des arcs et des coupolines aveuglées [2]. Et dans ces petites Chapelles un peu exhaussées il faut également admirer l'idée des murailles de côté ouvertes à deux jours avec basses colonnes fuselées et chapiteaux sur lesquels retombent directement les arcs. Et même dans ces parties qui rappellent les cloîtres de S. Zacharie, je retrouve le compas de Moro qui, à Santa Maria Formosa, incontestablement pour des raison d'ordre économique et non par choix, dut viser à la plus grande simplicité possible

[1 2] Texte It., p. 178.

des masses ou lignes architectoniques, lesquelles, pour être juste, sont d'ailleurs un peu trop uniformes et pauvres et qui, du moins dans le presbyterium (E), pouvaient être (et peut-être l'étaient-elles autrefois) relevées de quelque décoration.

Il va de soi que la coupole actuelle à plan octogonal (F) n'a rien à voir avec notre Renaissance, ni avec la caractéristique tendance de Moro pour les grandes lignes et surfaces courbes.

A l'extérieur, excepté la bonne porte de pierre istrienne à pilastres avec chapiteaux corinthiens qui orne l'entrée du midi du transept et le soubassement à modénatures des absides, il n'y a rien qui rappelle la fin du XV[e] ou le commencement du XVI[e] siècle (1).

En 1488 la vieille Église de **S. Jean-Chrysostôme**, élevée vers la fin du XI[e] siècle, était en raison de sa vétusté et des dégâts qu'elle avait subis lorsque brûlèrent en 1475 les maisons voisines des Polo, réduite en un état qui exigeait de grandes restaurations. Aussi le Curé Lodovico Talenti implorait-il par l'intermédiaire de la Seigneurie et obtenait-il du Pape Innocent VIII la concession pour dix ans d'une Indulgence Plénière en vue de recueillir l'argent nécessaire à ces travaux. Quête qui, augmentée de plusieurs pieux legs testamentaires (2) et offrandes, se prolongea pendant quelques années, et avec un succès qui permit non plus une simple restauration, mais bien une reconstruction complète. Dans le Chapitre du 23 Avril 1496, après avoir décidé de démolir la vieille Église menaçant ruine et de commencer ensuite de bâtir à neuf, on choisissait définitivement les procurateurs de la construction, leur donnant plein pouvoir et liberté d'action tant pour traiter et passer des marchés avec maçons, charpentiers, tailleurs de pierres et architectes et pour se procures les divers matériaux, que pour exiger les sommes promises par les souscripteurs et sous toute autre forme à l'Église, *que bona devenire debeant in edificatione et fabricatione predicte ecclesie et non aliter neque alio modo.*

Malipiero écrivait: 1497 — *A questo tempo è sta comenzà a renovar la giexia de S. Zuan Grisostomo*; *e gran parte è sta fatta de elemosene, trovae per via de indulgentie ottegnude per la refation de quest' opera* (3).

Aussi puis-je sans crainte d'erreur prendre l'année 1497 comme date approximative des démolitions et du commencement des nouveaux travaux dont la direction fut confiée à maître Mauro fils de Martino des Codussi de Lenna dans la Vallée Brembana lequel s'engageait *à refaire l'église* (4).

De 1497 à 1499 les documents ne nous apprennent rien sur la manière dont marchait la nouvelle construction et sur les maîtres qui travaillaient avec Moro; mais une heureuse découverte me permet de pouvoir au moins dire quelque

(1 2 3 4) Texte It., p. 178.

chose sur une partie très intéressante de cet édifice. C'est-à-dire sur la chapelle aujourd'hui appelée *degli Apostoli* (*v. fig. 61) lettre B et fig. 62)* faite *compir* par les exécuteurs des dernières volontés de Giacomo di Bernarbo *de Catenacys de Montepulciano* (1) marchand de soie, exprimées dans son testament du 11 Juillet 1438. Et voici à propos des travaux exécutés dans cette Chapelle de 1499 à 1501 le résumé tiré du journal de la susdite Commission.

Maître Moro, outre le projet et la direction de la construction, eut à exécuter plusieurs corniches, archivoltes et autres travaux d'équarrissage; il avait avec lui comme garçon certain *Jadrin* ou *Zadrin* qui travailla des pilastres, un piédestal, des gradins, etc.

Il semble toutefois que Moro, en donnant les mesures des divisions des fenêtres, commit quelques erreurs auxquelles on remédia en diminuant les ouvertures.

Antonio de Carona sculpta des ovules et un chapiteau, et son fils Guglielmo, père d'Antonio *manovale taiapiera*, outre les ovules, les balustrades et sièges des dossiers (auxquels travailla encore maître Simone de S. Fantino) sculpta deux écussons à l'antique et ajusta la vieille Madone que l'on voit au-dessus de l'autel.

Martino de Vitello, fils de Bartolomeo, exécuta les sculptures des deux chapiteaux, travailla des bandes de pierre noire véronaise pour contours, des sièges, des cimaises et des corniches; à son frère, maître Stefano, furent confiés d'autres contours, deux pilastres, un piédestal et une fenêtre. Maître Marino di Giovanni mit aussi la main aux fenêtres.

Gian Pietro de Côme sculpta un chapiteau égal à celui d'Antonio de Carona, des ovules pour les fenêtres, pour les architraves et pour un *bordonalè* de pierre ou pour l'une des architraves (équarris par maîtres Guerino et Andrea de Bergame) sur lequel retombe la voûte de la Chapelle, et au-dessous de cette sculpture la rosace. L'autre architrave fut exécutée par certain Matteo de Brescia.

Giovanni de Calcinato travailla des piédestaux et des bases; et d'autres bases, ovules pour fenêtres et parties de sièges furent exécutés par maître Giacomo di Marco.

Antonio di Venturino et son jeune fils travaillèrent à la journée aux panaches.

Parmi les fournisseurs des matériaux figure le nom de maître Pietro Lombardo pour les deux colonnes en marbre de l'entrée de la chapelle auxquelles par défaut de longueur furent ajoutées avec une heureuse idée deux pièces décorées et agrémentées de festons, targettes, symboles gorgoniens et autres ornements.

(1) Texte It., p. 178.

Pierres et marbres furent vendus par Giovanni Buora, qui avait son atelier près de l'Église S. Stefano, et par Battista di Paolo et par Manfredo di Paolo habitant sur la paroisse de S. Vito.

Le 7 décembre 1500, Andrea de Zuccnda de Lucques recevait des gages pour les deux plaques de marbre sur lesquelles Tullio Lombardo sculptait peu après le bas-relief, signé de son nom (v. Pl. 117), du Christ couronnant la Vierge au milieu des Apôtres, qui devait remplacer la vieille ancône avec *una figura grande di nostra dona dorata* [1] don de Giacomo de Bernabò, laquelle en 1500 fut donnée à réparer au même prêtre Sebastiano de S. Raffaele qui avait peint et doré les écussons sculptés par le sculpteur Guglielmo de Carona.

Enfin parmi les autres différentes dépenses faites pour cette partie de l'Église, comme garnitures pour sacomes, cuivres, pierres ponces, plomb, mastic pour soudures, huile de lin pour les pierres noires, je citerai encore celles pour *lordo per fregar* les marbres.

Nous avons déjà vu plusieurs des maîtres ici nommés travailler avec Moro dans la Scuola de S. Marc, et par les affinités d'autres décorations de S. Giovanni Grisostomo on est amené à conclure qu'ils doivent avoir eu aussi beaucoup à faire dans les autres parties de cette belle Église.

Vis-à-vis de la Chapelle Bernabò fut érigée sous une forme tout à fait simple celle qui avait été demandée en même temps que la pala d'autel par Giovanni Diletti dans son testament du 13 Juillet 1494; mais si au point de vue des décorations architectoniques elle n'offre rien de remarquable, elle mérite toutefois de fixer l'attention des esprits distingués et des amateurs du beau artistique, pour le tableau peint et terminé en 1513 par Giovanni Bellini qui y brille dans toute sa puissance évolutionniste.

En face de ce chef-d'œuvre, que les figures du bas-relief de Tullio Lombardo, délicatement sculptées cependant, paraissent conventionnelles, monotones, et sans âme!

Le 25 Août 1504 les maîtres tailleurs de pierres Giovanni Buora fils d'Antonio da Osteno et Lodovico fils de maître Andrea dei Bossi (famille que je crois luganaise) étaient appelés en qualité de juges et d'arbitres pour résoudre un différend entre les procurateurs de la fabrique et Domenico fils et héritier de maître Moro mort en Avril de la même année. Les susdits arbitres ayant examiné les travaux et pris connaissance du contrat et d'un arrêt rendu par Francesco degli Amadi et en même temps par maître Pietro Lombardo du vivant même de Moro, décidaient que le susdit Domenico devait remplir les engagements pris par son père, pour cela faire mettre en œuvre les deux grandes portes (E F) et les deux fenêtres vers la grande voie, c'est-à-dire dans

[1] Texte It., p. 179.

la façade principale (GG), remettre en place les autels, et exécuter des gradins, de manière que *dicta ecclesia sit completa*, etc. Travaux qui étaient déjà terminés le 3 novembre de la même année.

Il semblerait donc qu' il devait manquer bien peu de chose à l' achèvement de l'Église; mais là encore les travaux secondaires ne purent être terminés que plusieurs années plus tard, et en effet tandis que sur l' ambon ou chaire en marbre de gauche sont gravés ces mots :

LODOVICO TALENTI PRESIDE M · D · III.

sur celui de droite on lit :

DOMINICO DE BARTHOLOMEIS PRAESULE M · D · XXV.

Date qui pourrait fort bien avoir trait à la fin des travaux y compris les pales des autels et par conséquent même celle de la Chapelle Majeure, qui laissée incomplète par Giorgione († 1510) fut achevée par Sebastiano dal Piombo; maître qui, d' après Sansovino [1], *y peignit à fresque la voûte de la tribune* repeinte plus tard et enfin recouverte d' un simple crépi.

Suivant Sanudo, le 3 Février 1532, le Sénat enjoignait aux Provéditeurs del Comune d' élargir l' étroite et incommode *salizzada* (rue montueuse) de S. Giovanni Grisostomo en renversant même le campanile et cédant en échange au Curé de cette Église la place pour en élever un autre.

Comme on peut le voir sur le panorama tant de fois cité de Venise (*v. fig. 63*), le vieux campanile, non compris dans les démolitions de 1497, s'élevait en face de l'Église bâtie par Moro bergamasque et se terminait en aiguilles au milieu desquelles s'élevait un des cônes si employés dans les constructions vénitiennes de ce genre.

Le nouveau campanile fut au contraire incorporé à l'Église en prolongeant un peu la façade et en remettant en œuvre dans l'ordre inférieur les parties architectoniques qui décoraient auparavant le point (D) du côté de l'Église auquel il est adossé; la partie supérieure fut construite en 1590.

Quant à la forme intérieure cette Église se compose d'un corps en croix grecque divisé par des pilastres sur lesquels retombent les archivoltes qui supportent l'ample coupole centrale, tandis que dans les angles ils déterminent quatre espaces rectangulaires sur lesquels tournent les arcs et les voûtes à voile.

A ce corps (qui avait des analogies avec la partie antérieure de l'Église détruite de S. André de la Chartreuse) sont jointes les trois Chapelles principales avec absides dont la plus grande ou celle du presbyterium (A) fut par défaut d'espace formée de deux surfaces courbes raccordées avec fond plat.

Expédient qui, quoique ingénieux (?), n'empêche pas le presbyterium d'être plutôt disgracieux.

[1] Texte It., p. 180.

Mais par la distribution des lumières, par le mouvement de la perspective, par l'élancement et le développement donné au corps antérieur, par l'élégante sobriété, cette Église, malgré certaines additions et en dépit de P. Selvatico qui la juge une « œuvre de non grande importance », est classée parmi les monuments religieux les plus considérables de notre ville.

Et l'architecte de la Chapelle Bernabò mérite tout particulièrement des éloges pour la belle et majestueuse forme de l'arche, pour les gracieuses proportions des colonnes et des pilastres, pour la judicieuse division de la chambre toute revêtue de marbre, pour les décorations équilibrées et pour la manière suffisamment harmonique dont cette partie, la plus riche de l'Église, a été rattachée aux autres parties intérieures de l'édifice.

Toutefois, non seulement dans les susdites fenêtres, mais encore dans l'entrée de cette Chapelle, Moro doit s'être trompé de mesure, ce qui l'a obligé à rapprocher des pilastres les deux colonnes de manière à être forcé de mutiler en partie l'abaque et les volutes des chapiteaux.

Dans la manière de grouper et profiler les modénatures Moro accuse ici une plus grande délicatesse, un goût plus raffiné, parfois en recourant à quelque nouvelle combinaison de sacomes plus légères; ainsi dans les bases, au lieu de faire précéder les scoties de bâtons, il appliqua des demi-ronds renversés; détail (employé aussi par lui à Saint-Marc) qui sert à alléger quelque peu les masses, mais qui a toutefois quelque chose de cru.

Dans la façade Moro voulut reproduire les typiques lignes principales de la façade de S. Michel, supprimant d'ailleurs le revêtement en bossage et toute garniture de marbre, la ramenant par conséquent à la plus simple expression architectonique; porte, fenêtres, socle, pilastres, corniches, faîte à arc et demi-frontons courbes qui coupent les parastes du corps central, sans toutefois s'avancer en contrefort. Sans doute sur les volutes et acrotères s'élevait autrefois quelque décoration, au moins sur le haut du couronnement du milieu.

Quoiqu'on observe ici encore une certaine exilité dans la hauteur des architraves, toutefois les différentes sacomes sont bien combinées et tournées avec grâce, et dans les chapiteaux tant de la façade que des côtés les ornemanistes de la Renaissance surent donner de différentes manières une nouvelle preuve et de leur imagination et de l'exquise finesse de leurs ciseaux (v. Pl. fig. 4).

Comme nos autres édifices, l'extérieur de cette Église dut par l'exhaussement du niveau de la rue perdre une partie assez considérable de sa base. Et l'inconvénient de cet enterrement est surtout sensible vers les entrées lesquelles, ayant les gradins et le socle masqués de plus d'un mètre, semblent aujourd'hui manquer quelque peu d'élégance dans les proportions.

Malgré tout il faut remarquer dans ces portes et principalement dans celle qui sert d'entrée principale *(v. fig. 64)* l'effet animé résultant du relief des masses et des bons rapports existant soit entre les gracieux chapiteaux et les fûts agiles des colonnes (un peu trop fuselés), soit entre celles-ci et l'entablement. Au contraire l'emploi du frontispice triangulaire avec modillons, sur une corniche complète et soutenue, ne pouvait faire autrement que de mener à quelque faute légère. Toutefois il faut tenir compte de ce que la forme de ce fronton et l'ensemble des élémenfs dont se compose cette porte marquent, par rapport aux prototypes classiques, un progrès considérable de l'architecte, qui dans les exécuteurs des divers ornements et en particulier des riches chapiteaux composites, eut des interprètes assez habiles pour compenser et à l'excès les légères imperfections qu'ils pourraient rencontrer çà et là.

Au même compas appartient encore la porte plutôt grossièrement proportionnée qui est pratiquée dans le côté tourné vers le midi (F) et sur le frontispice de laquelle à arc baissé quelque seicentiste a placé un étrange obélisque qu'il serait temps de jeter à terre.

Une porte très semblable à celle-ci et sans doute sortie du même atelier, sert d'entrée, du côté de la terre, à la grandiose **habitation des Zorzi à San Severo** *(v. fig. 65)*.

En entrant dans ce palais l'œil est de suite attiré par les chapiteaux corinthiens des colonnes du portique qui comptent parmi les meilleurs de notre Renaissance *(v. fig. 66)*, et lesquels tant par la forme épanouie de la partie supérieure, que par le type des feuillages et l'exécution de tous les détails, sont tout à fait analogues à ceux des trois portes mentionnées ci-dessus.

Il y a encore à noter un détail dans ce portique: le bas entablement (v. Pl. 129 fig. 1) interposé entre ces chapiteaux et le pied des archivoltes. Ce détail inspiré des meilleurs modèles antiques de soutiens isolés, est repété encore sous une forme meilleure et plus tranchée dans les élégants et gracieux bifores de la cour et dans la longue série d'ouvertures médianes ou fenêtrage avec balcons qui constitue la partie la plus caractéristique de la vaste façade du quai (v. Pl. 129 fig. 2). Façade toute revêtue de pierre istrienne; mais qui du reste n'offre plus rien de remarquable et laisse même beaucoup à désirer dans la gradation des ordres, dans les proportions des ouvertures, et qui dans l'ensemble est plutôt monotone.

Le 29 Avril 1500 [1] Domenico Zorzi, fils de Francesco, propriétaire de cet édifice vendait des *tondi* ou disques de marbres au Commissariat Bernabò; on pourrait par conséquent déduire de ceci que ce palais (où existent également plusieurs décorations en marbre de ce genre) était déja construit alors

[1] Texte It., p. 181.

et que de plus Moro lui-même combinait cette acquisition comme architecte des Giorgi.

Pour donner une plus grande force à cette conjecture il faudrait d'ailleurs prouver que les susdites portes de S. Jean-Chrysostôme, celles précisément qui en 1504 étaient finies et qu'on devait mettre en œuvre, étaient réellement de lui et non dessinées par d'autres. Dépossession en vérité très étrange des fonctions d'architecte et constructeur, mais non absolument impossible.

Cependant, les documents et les comparaisons ne se prêtent guère à cette hypothèse, car entre les différentes portes de la Scuola de Saint-Marc incontestablement exécutées sous les ordres de Moro et dont il est question en 1485 (1), il y en a une (aujourd'hui à l'entrée du nouvel escalier) qui sous tous les aspects peut être appelée sœur des susdits travaux congénères et en particulier de la porte latérale de S. Jean-Chrysostôme, dont les chapiteaux même semblent tirés d'un modèle identique.

On peut donc conclure que le palais Zorzi doit aussi figurer sur la liste des œuvres auxquelles prit part l'architecte Mauro Coducci.

Quant à ce qui concerne les sculpteurs des différentes belles ornementations ci-dessus, comme je rencontre en outre des affinités entre les susdits chapiteaux et ceux des deux colonnes de la Chapelle Bernabò et comme dans ces œuvres de même que dans la Scuola de Saint-Marc travaillèrent de sculpture Martino dit *dal Vitello*, Antonio di Bartolomeo de Carona avec son fils Guglielmo et Gian Pietro de Côme, c'est à ce groupe de maîtres que j'assigne même les autres décorations principales de l'Église de S. Jean-Chrysostôme et une bonne partie de celles du palais Zorzi.

Sansovino (2) rappelle que « S. Jean-Chrysostôme fut restauré sur le modèle de Sebastiano de Lugano, ou selon d'autres, de Moro Lombardo, tous » deux très bons architectes »; et Temanza se basant sur cette indication dubitative écrit ensuite (3): « Les parties de cette Église sont de différent caractère, » aussi *peut-il se faire*, que le modèle de l'Église fût de Sebastiano de Lugano, » et celui des deux chapelles latérales sur le transept de la nef, comme celui » du Campanile, de Moro Lombardo. En réalité ces parties sont de meilleur » caractère que la nef de l'Église: et sont si conformes au goût de la Scuola » de S. Marc, que je ne doute pas que ce *Moro Lombardo* ne soit le fils du » susdit Martino ». Auquel, on l'a vu, il attribue à tort l'architecture de la Scuola.

Les différences que l'on rencontre dans les susdites Chapelles répondent très bien au contraire aux ressources offertes par les legs des testateurs et ensuite les documents eux-mêmes s'expriment très clairement sur le compte de Sebastiano luganais pour ne pas résoudre autrement que je ne l'ai fait la

(1 2 3) Texte It., p. 181.

question de la paternité architectonique de ce monument, toujours dans les limites déterminées par Sansovino.

Il pourrait au contraire se faire que, après la mort de Moro, le peu qui restât à disposer, ait été confié à Sebastiano de Lugano; de là peut-être les bruits qui, altérés, ont donné naissance au doute ci-dessus.

Le 14 Août 1498, le Chapitre de la **Scuola grande de S. Jean l'Évangéliste** délibérait *per ornamento et Comodo della..... Scola et ha honor et Gloria della Santissima Croce far de presente una Scala de Piera in doi Rami sopra il teren Vacuo de quelli da Cha Zane che é a ladi la Scola predetta...... sia La larghezza con tutti i Muri pie otto et un quarto a squara..... per far dita scala con la sua accesa e descesa comoda, et ben aziada, et con el patto al mezzo della scala che risponde in Salla et altri patti per i Rami della Scala e come melgio più comodamente et in quella forma et altezza et con quelli ornamenti li parera alla Scuola predicta* ([1]). Et par suite de cette délibération et des démarches déjà entamées les frères Francesco et Gerolamo Zane cédaient une portion de leur jardin et deux maisonnettes ([2]).

Par ce qui a été dit du type de cet escalier, de ses dimensions et autres détails, il est bien logique de supposer que, lorsque l'on faisait cet accord, il existait déjà un projet en règle et très vraisemblablement un modèle tracé par le maître auquel on confia depuis l'exécution des travaux, comme cela, du reste, se pratiquait d'ordinaire.

C'était l'habitude dans nos anciennes Confréries d'admettre comme membres tous les maîtres ou artistes qui exécutaient ou entreprenaient des travaux d'importance dans les édifices possédés par ces associations et partant, comme l'a écrit avec raison l'illustre chev. Urbani, le nom de l'auteur de cette œuvre devrait se retrouver sur les registres des confrères. En effet, il y a cinq ou six ans, en parcourant les Mariegole (registres matricules) de cette Confrérie, j'ai pu retrouver une note où il est dit que, le 3 Mai 1498, maître *moro de martin murer* fut inscrit parmi les confrères, et sans payer la taxe prescrite de *benentrada* ([3]), juste à l'époque où, pour avoir plus d'argent, on multipliait les admissions.

La date qui coïncide parfaitement avec le projet de cette œuvre, l'exemption de la taxe qui devait certainement être compensée par quelque travail, et de plus les caractéristiques mêmes de l'escalier, me firent penser de suite à Mauro Coducci, qualifié du titre de *murer*, qu'on donnait assez souvent aux architectes ou constructeurs même n'exerçant pas la profession de maçon comme on l'entend ordinairement.

Et il me semble que je ne dois guère plus me préoccuper de l'indication

([1 2 3]) Texte It., p. 181.

de martin que de *fu Martin* ou de *quondam*, parce que sur les registres de la Confrérie de S. Marc et dans les documents concernant les travaux de la Chapelle Bernabò, maître Mauro est aussi quelquefois appelé *moro de martin* (?). Mais si un doute pouvait encore subsister à ce sujet, il devait disparaître par l'apostille ajoutée à côté du nom de maître *moro de martin murer*, c'est-à-dire par la date de sa mort: † 1504.

Mauro Coducci avait ou à peu près construit le grand escalier de la Confrérie de S. Marc tant vanté par Temanza et l'on comprendra d'autant mieux qu'il devait exciter l'admiration des contemporains si l'on songe à certaines caractéristiques des édifices vénitiens de cette époque, dans lesquels, par économie de place ou espace intérieur, cette partie était réduite à de mesquines proportions, ou encore (et le plus souvent) s'appliquait à l'extérieur de bâtiment.

Et le vif sentiment d'émulation qui animait alors ces riches confrères devait immanquablement éveiller chez les membres de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste un vif désir de posséder une œuvre qui, outre la commodité, fut assez somptueuse pour ne pas être inférieure à tout ce que d'autres avaient fait jusque-là.

Il était donc tout naturel que, préférablement à tout autre architecte, ils s'adressassent à Mauro Coducci. Celui-ci (comme on peut le déduire de la description rapportée ci-dessus de Temanza) construisit le nouvel escalier sous une forme peu différente de celui de la Scuola de S. Marc, c'est-à-dire en deux branches affrontées divisées chacune par un repos et conduisant à un palier où sert de porte une ample arche [1] avec colonnes accouplées et pilastres qui offre un passage très commode pour aller à la salle supérieure (*v. fig. 67*). Dans le même palier et vis-à-vis de l'entrée s'ouvre l'une des riches fenêtres à bifores avec jours entre les arcs où, comme l'a écrit Selvatico à propos des *égales* bifores du palais Lorédan (v. Pl. 116), « il y a une grâce charmante, une » élégance robuste, un si ingénieux contraste entre les lignes droites et les » courbes qui ravit l'âme par son harmonie enchanteresse [2] ».

Sur les quatre arcs de ce palier tourne en tangente un étroit encadrement avec frise niellée en mastic, sur laquelle est une coupole aveugle hémi-sphérique; et une coupole égale sert aussi de ciel au-dessus de chaque palier aux pieds de l'escalier, auquel on accède par une large porte rectangulaire avec pilastres cannelés et ornement en nielle.

Au rez-de-chaussée en correspondance avec le haut de l'escalier s'élargit un ample vide contourné par un arc baissé à jambes et par de larges pilastres ornés de patères à feuillages à niellure en creux.

[1-2] Texte It., p. 182.

Extérieurement à l'angle du rio ou canal le pilastre angulaire porte un chapiteau avec l'aigle symbolique de l'Évangéliste dans l'abaque, semblable à ceux de l'arc de triomphe du presbyterium de S. Michel et sculpté par le même ciseau qui fit les chapiteaux de l'autel Bernabò et ceux à cannelures dans la façade de l'Hôtel de la Confrérie de S. Marc.

Les chapiteaux des parties inférieures, du premier palier et les pensiles du milieu de l'escalier, tous égaux de forme et stéréotypés sur le corinthien classique, semblent postérieurs à ceux bien plus variés et fins de l'entrée de la salle et de la fenêtre à double baie.

Le type des feuillages (*v. fig. 68*) à lobes plutôt longs, un peu coupant, et avec nervures bien distinctes, et même le genre des ornements de certaines décoratives des pilastres et de l'intrados des divers grands arcs ont des pendants et dans l'intérieur de S. Jean-Chysostôme et dans la porte de la salle supérieure de la Scuola de S. Marc, qui fut exécutée en 1503 par maître Luca di Pietro, et spécialement dans les divers ornements de l'Église de S. Jérôme aux Jésuates (v. Partie II, Pl. 105 fig. 1 et Pl: 32 fig. 2 frise de la porte).

Toutefois ça et là dans les décorations de l'escalier commence désormais à se manifester la tendance à la répétition des motifs ornementaux qui est une des caractéristiques spéculativement expéditives de la prochaine période des classiques.

Dans cette œuvre vraiment somptueuse, dans ce chef-d'œuvre, on distingue clairement le goût de l'architecte de la façade et des cloîtres de S. Zacharie, de l'auteur du couronnement de la Scuola de S. Marc, des Églises de Santa Maria Formosa et de S. Jean-Chrysostôme; de même dans le grand développement des courbes, dans la manière élégante de grouper et de proportionner les divers soutiens architectoniques, dans la forme des corniches, dans la manière de profiler et dans la sage manière de distribuer ou disposer les ornements et les revêtements de marbre. Et l'on fit abondamment usage de marbres veinés, de lumachelles et de marbres violets, dans les ornements et dans les miroirs des pilastres et des piédestaux. Puis pour rendre cette œuvre encore plus magnifique on mit aussi à contribution la peinture sur verre et il nous reste de cette décoration un souvenir original dans la Madone avec Enfant dans l'œil de la double baie et dans les anges sur les côtés à l'intérieur des jours de ceux-ci: émaux coulés sur verre qui rappellent quelques tableaux attribués à Benedetto Diana.

Je ne sais quand cet escalier fut achevé; assurément il dut falloir plusieurs années, et il y eut peut-être aussi des suspenses ou interruptions de travail. Je suppose d'ailleurs qu'en même temps Moro faisait les dessins ou modèles pour la reconstruction ou remaniement de la Scuola et en particulier dans les salles supérieures. Et c'est sans doute d'après ces dessins qu'on ouvrit en 1512 et 1513

la grande baie géminée et la nouvelle grande porte (1) dans la petite façade élevée en face de l'entrée de la cour (v. Pl. 70 fig. 1 et *fig. 69*).

Les Mariegole elles-mêmes nous apprennent quels furent les maîtres qui travaillèrent à ces dernières parties de la Scuola et à la porte du quai; ce sont;

Chabriel de biancho protto, maçon.

Zuane buora taiap.ª († 1513).

Andrea de Zuan buora taiapiera.

Ser franc.º de quaro taiapiera

Ser Andrea de Chastel lion (2). Lesquels au commencement de 1513 furent inscrits au nombre des confrères pour *conto dela porta*, c'est-à-dire sans payer la taxe d'admission déjà compensée par eux dans ces travaux.

Parmi les différents maîtres appartenant à cette Scuola qui vivaient à l'époque où fut commencé et exécuté le susdit escalier, je dois citer, avec la date de l'année où ils furent reçus (3):

1484. — *Ser Augustin de baxejo tajapiera a Santa marja de lortto,* peut-être le même qui travailla sous les ordres de Moro dans la façade de S. Zacharie.

1488. — *Ser Jacomo da lodi murer* († 1508).

1491. — *Ser Thomaxo de Ant.º murer e marangon* († 7 Février 1515).

1494. — *Ser Zorzi taiapiera.*

1496. — *Ser bortl.º de Andrea di Manfredi murer da bergamo* († 1548).

» — *Ser Gasparo* (de' Capillani) *murer da Crema* (4).

» — *M.º Polo de Vetor taiapiera* († 1501), vraisemblablement luganais.

1498. — *M.º bortl.º cristaller fo michiel da segnia* († 20 Octobre 1512), prépara probablement les marbres pour l'escalier.

» — *Ser Donado taiapiera* († 1507).

» — *Ser Domenego de piero grando marangon, 1512 adj 14 marzo fo datto notizia esser sepulto a Lazzaretto.* Ces trois derniers maîtres furent précisément acceptés dans la Confrérie avec beaucoup d'autres personnes pour augmenter *les fonds de l'escalier.*

1501. — *Ser Bort.º de Zuane tayapiera, Morto de fuora.*

« — *Ser Nicolò de lanardo tayapiera* († 1507). A ces maîtres j'ajouterai:

1510. — *Ser Ant.º taiapiera a san sten* († 6 Août 1517).

» — *Ser Zuan de donao taiapiera a S. Sten.*

1517. — *Ser Vielmo de Jacomo taiapiera*, c'est-à-dire Guglielmo de'Grigi d'Alzano.

» — *Ser Zuan Ant.º taiap.ª a S. Sten.*

1519 — *Ser Vielmo de Girardo taiapiera* († 1527), probablement bergamasque.

Vers 1540 on commençait la construction de l'*Albergo nuovo.*

(1 2 3 4) Texte It., p. 182 et 183.

Temanza disait en parlant de l'architecte de la Scuola de S. Marc et de l'Église de S. Zacharie: « Et pourquoi pas ne pas lui attribuer aussi la **Cha-» pelle du Sauveur** dans l'Église de la Carità, laquelle du temps de Sansovino » s'appelait la Chapelle du Joaillier, riche de marbres, porphyres, et serpentins » suivant l'usage d'alors? (1) »

Marcantonio Michiel écrivait encore à propos de cette Chapelle avant Sansovino (2): « La Chapelle à main gauche entre le transept et le maître-autel très orné de pierres fut faite par Domenico di Piero joaillier et antiquaire distingué l'an.... à Mastro..... La statue du Christ en bronze sur l'autel était de la main.... de.... ».

Ce qui faisait dire à G. Frizzoni: « Sans l'affirmer on pourrait croire que » la statue en bronze rappelée ici est celle qui est allée dernièrement enrichir » le Musée Poldi-Pezzoli à Milan. Sur le *Catalogue de la Fondation artistique » Poldi-Pezzoli*, sous la rubrique bronzes au n. 42, est enregistré tout simplement » ce Christ ressuscité, œuvre vénitienne du XVe siècle. Il est représenté debout » aux trois quarts de la grandeur naturelle, bénissant. Le type est vénitien » absolument, vraisemblablement de 1500 environ, rappelant d'une certaine » manière la coïncidence avec les figures de Christ tant de fois peintes par » Basaiti. »

Domenico di Piero laissa en mourant à la chapelle « ci-dessus appelée » par antonomase la *riche*, une fondation d'une messe quotidienne par testa-» ment du 11 Septembre 1496 (*Tassini op. cit.*) » (3).

Cette Chapelle terminée en 1498 (4) a été démolie en 1807 et les fragments en ont été dispersés comme tant d'autres œuvres importantes qui décoraient l'intérieur de cette Église aujourd'hui Académie des Beaux-Arts.

Je rappellerai en passant que cette même année 1489 Domenico di Piero payait aux procurateurs de la Basilique de S. Marc certaines plaques de marbre reçues quelque temps auparavant pour la façade de sa maison. Il semble que maître Giacomo tailleur de pierres, frère des maîtres Antonio et Domenico cités précédemment, mit aussi la main à cette construction (5).

Mais si les dévastations qui ont eu lieu dans notre siècle ne me permettent pas de relever ce qu'il y a de vrai dans la susdite conjecture de Temanza relativement à la riche Chapelle érigée par Domenico di Pietro, je crois au contraire pouvoir dire quelque chose d'une autre œuvre grandiose qui existait autrefois dans la même Église: **le monument des Doges Marco et Agostino Barbarigo,** également renversé, mais dont il reste encore quelques fragments de sculpture et en outre la gravure faite en 1692 par sœur Isabella Piccini (*v. fin. 70*).

Et c'est précisément dans cette gravure que l'amateur peut pour ainsi dire en résumé retrouver tous les éléments architectonico-décoratifs caractéris-

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 183 et 184.

tiques des œuvres conçues par Moro; la façade de S. Zacharie, le couronnement de la Scuola de S. Marc et l'escalier de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste (v. Partie I, Pl. 27, P. II Pl. 96 et *fig. 67*). Édifices, malgré certains défauts, d'un caractère grandiose et dans lesquels l'ornementation sculpturale est chose secondaire ou subordonnée au mouvement et à la combinaison des grandes masses; ce qui du reste répond pleinement au métier exercé par Mauro Coducci qui était architecte et tailleur de mesures et sacomes et ne figura jamais directement comme ornemaniste ou sculpteur.

F. Sansovino, dans sa description de l'Église de la Carità, dit que « dans » la chapelle du joaillier, est un Christ en bronze de bonne main. On y voit » semblablement deux statues des Princes Barbarighi, lesquels ayant leur appar- » tement dans le quartier veulent être enterrés dans ce noble Temple. Et les deux » frères, Marc Barbarigo et Agostino, l'y furent en effet; c'est pour cela » qu'ayant occupé trois côtés non percés et joints ensemble avec colonnes » doubles, il y a trois (?) belles figures en pied tout relief, et dans le côté du » milieu est placé un autel « (de la Vierge), » à droite duquel est placée la » statue en marbre du Doge à genoux, et à gauche un autre Doge semblable » au premier, et sous le premier des susdits côtés..... un tombeau en marbre » où l'on voit couché Marco, 72e Doge, qui vivait en 1485.... sous l'autre côté, » outre l'autel en tombeau semblable à mi-hauteur et de même travail et beauté, » est enterré Agostino son frère, 73e Doge (2) ».

La statue agenouillée de ce prince (v. le portrait de la *fig. 7*) est aujourd'hui dans la sacriste de l'Église de la Salute, le bas-relief central du Christ ressuscité, travail commencé lui aussi par un bon ciseau de la fin du XVe siècle et achevé (pour ainsi parler) par quelque pauvre manœuvre *(v. fig. 71)*, se trouve dans la galerie de la susdite Scuola de S. Jean-l'Évangéliste, et enfin les bronzes de l'autel (v. pl. 114) exécutés par Vincenzo fils du Doge Antonio Grimani (1) sont aujourd'hui au Musée Archéologique de Venise.

Il ne reste pas autre chose, que je sache, parmi nous de ce somptueux mausolée; il n'est pas toutefois improbable que (comme tant d'autres fragments de ruines qui ont garni l'escarcelle des démolisseurs et de leurs recéleurs) quelques débris de ce monument aient trouvé asile sur une terre moins inhospitalière.

Comme on peut le déduire d'une chronique (*cronachetta*) de Sanudo (2), l'*arca* de Marco Barbarigo († 1486) était en 1493 en place dans l'Eglise; je ne suis pas sûr d'ailleurs que par *arca* le chroniqueur voulût entendre ici le sarcophage seul, car celui-ci, par synecdoche, appelait aussi *arche* de grands monuments et parce que selon le précité catastico de l'Église, écrit en 1548,

(1 2) Texte It. p. 184.

il semblerait que le tombeau fût resté incomplet ; et d'autres parties encore furent laissées inachevées, comme par exemple le bas-relief de la Résurrection.

Ceci pourrait encore donner quelque valeur à certaines analogies déjà signalées et à la conjecture esquissée par moi (1) qu'Antonio Rizzo avait mis la main aux deux statues agenouillées aux côtés de l'autel. Travaux qui en 1498, lorsqu'il s'enfuit de Venise, n'étaient pas tous entièrement achevés.

Tout le reste du monument, que j'attribue sans hésiter au compas de Mauro Coducci, et par conséquent aussi les autres scúlptures ne furent exécutées qu'après la mort du Doge Agostino Barbarigo survenue en 1501.

Palais Corner-Spinelli. Et je retrouve encore dans d'autres œuvres ou édifices les caractéristiques manières de construire de Moro et parmi ces derniers dans l'ordre des temps je dois citer le palais élevé par les Corner à S. Angelo sur le Grand Canal ; édifice qui passa ensuite aux Spinelli et à d'autres propriétaires et en dernier lieu aux Salon qui l'ont fait restaurer tout récemment.

Ici, outre les affinités contatées par moi entre le revêtement en bossage et les pilastres angulaires de l'ordre inférieur de la façade (v. pl. 68 fig. 1) et la façade de l'Église de S. Michel, viennent s'ajouter encore les analogies existant entre les bifores des deux autres ordres et la partie supérieure de celles que Moro fit disposer le long du côté méridional de la grande nef de l'Église de S. Zacharie ; entre les arceaux se dessine également un jour en forme, soi-disant, de *poire* (réminiscence ogivale) plutôt de cercle.

La manière d'accoupler les colonnes avec les pilastres et les équarrissages eux-mêmes des susdites fenêtres du palais ont aussi des analogies et avec S. Zacharie et avec la Scuola de S. Marc et en particulier avec le typique bifore de l'Escalier de la Confrérie de S. Jean-l'Évangéliste.

Dans l'ensemble l'aspect de ce palais est plein de vie et d'élégance ; l'unique entablement complet est assez bien proportionné à la masse de l'édifice et il faut aussi remarquer tant les rapports entre les deux étages supérieurs que la distribution et la typique forme de leurs ouvertures à double baie : gracieux héritage médiéval cultivé par tous les maîtres de la Renaissance.

Par contre l'ordre inférieur diffère trop de ceux-ci et tant par les relations de la hauteur que par le manque absolu de correspondances verticales de ses mesquines fenêtres avec les grandioses du haut. Il est bon du reste de rappeler encore ici que cette structure déliée, conséquence des habitudes locales, est une des plus notables caractéristiques qui distinguent les palais vénitiens de ceux d'une foule d'autres villes, et peut-être en ce cas faut-il plutôt s'en prendre au commettant qu'à l'architecte.

(1) Texte It., p. 185.

Une autre chose qui ne peut passer inaperçue dans la partie inférieure du palais Corner est le saisissant contraste entre les faibles contours et sacomes des différentes ouvertures et la classique sévérité du bossage. Et il y a aussi des différences non légères entre leurs décorations et tous les autres ornements et surtout dans la porte du quai, dont les feuillages flasques et de découpure peu accentuée offrent de grandes ressemblances avec les ornements romanisants des sièges ou bancs de marbre dans la Chapelle des Corner aux Frari *(v. fig. 72)*. Différences qui unies au relief ou saillie des revêtements en bossage font soupçonner que ces ouvertures ont été les premières à être préparées et d'après un modèle radicalement transformé depuis par un autre architecte : Moro.

Dans cette façade, intéressante spécialement pour l'étude de certaines formes évolutives, l'attention est encore éveillée par la forme singulière des balcons des baies latérales de l'étage du milieu, formés de parapets et plates prothèses et courbés à trois sections de cercle. Motif très gracieux et qui, étant donné certaines formes, répond très bien à la commodité de cette partie devenue indispensable dans les palais vénitiens. Le système d'ailleurs de soutenir les montants rien qu'avec des modillons est en apparence quelque peu faible et, décorativement, la partie inférieure des balcons est plutôt maigre.

C'est là aujourd'hui l'unique souvenir qui reste à Venise de ce type des *pergoli*, dont nous avons, quoique sous un aspect bien peu décoratif, un exemple frappant à Vicence dans la maison ou palais des Pigafetta *(v. fig. 73)* construit en 1481 (1). Édifice où quelque maître de la Haute Italie, plutôt sculpteur qu'architecte, voulut greffer pittoresquement les plus capricieuses ornementations plastiques de la Renaissance sur les lignes de l'architecture ogivale.

De cet hybridisme nous avons d'autres exemples plus ou moins curieux à Vicence et dans plusieurs autres villes de la Vénétie ; ainsi (par exemple) à Vérone dans le palais Lisca *(v. fig. 74)* et à Padoue dans la maison, autrefois des Valmarana, au pont des Torricelle *(v. fig. 75)*.

On revenait à ce mélange stylistique qui trouve sa raison d'être dans les traditions et les habitudes locales, c'est-à-dire dans le goût du milieu, et qui est par là même une caractéristique de la période de transition, et d'une manière étrange, dans les palais *(v. fig. 76)* commencés vers 1534 par le noble Francesco Zeno sur le modèle fourni par lui-même (2) et dont les travaux, après sa mort (1538), se continuèrent suivant les conseils de son ami Sebastiano Serlio architecte (3). En 1553 ces constructions n'étaient pas encore tout à fait au complet et les façades furent plus tard peintes à fresque par Andrea Schiavone et Giacomo Tintoretto.

A propos de la période de transition j'ai parlé des bifores de style ogi-

(1 2 3) Texte It., p. 186.

val ouvertes dans les angles de plusieurs de nos principaux édifices et quoique ce système se prête difficilement à de bonnes correspondances d'aplomb avec les ouvertures des autres étages, il n'en fut pas moins cependant quelquefois employé par les architectes de la Renaissance, lesquels y ajoutèrent encore autour de l'angle des balcons qui donnent à ces constructions un mouvement demesurément gai et pittoresque *(v. fig. 77)*.

A propos de nos balcons je crois que c'est ici le lieu de rappeler, outre les parapets avec petits pilastres, avec colonnettes ou avec les typiques balustrades à double ventre aux profils alors si délicatement infléchis, outre les parapets à disques de marbre et à jours géométriques, je crois, dis-je, utile de rappeler ceux avec différentes et libres compositions de feuillages, vases, targettes, amours et autres figurines, et autres ornements et caprices diversement combinés; dans lesquels se traduisait si largement le concept joyeux et fécond de tant de maîtres ornemanistes du temps. Mais malheureusement de tout ceci nous n'avons plus que des restes qui ont échappé comme par miracle, aux recherches si avisées des marchands d'antiquités, ou ont trouvé asile dans quelques collections particulières.

On peut voir, du reste, un modèle assez bon de ce type de décorations dans les fragments du XVI[e] siècle (1) enchâssés dans le nouveau balcon d'une maison au Rio Terrà S. Leonardo (*v. fig. 78*).

A quelle époque le palais Corner-Spinelli fut-il commencé, on ne le sait; mais relativement à l'emploi, au développement graduel ou perfectionnement de certaines formes architectoniques et aux caractères des détails, je crois que, s'il n'est pas le premier, il est l'un des plus anciens de nos palais de la Renaissance.

En 1542 Michele Sanmicheli y faisait des restaurations à l'intérieur et Giorgio Vasari y peignit 9 tableaux dans un plafond.

Palais Lorédan ou Vendramin-Calergi (2) sur le Grand Canal à S. Marcuola (v. Pl. 116). D'après les papiers de famille visités par G. A. Selva (3), c'est dès 1481 que Andrea Lorédan, le grand protecteur du monastère de S. Michel en l'Ile, ordonnait l'érection de ce grandiose palais.

Mais plusieurs années durent certainement s'écouler avant que, tout étant prêt, la construction commençât à sortir des fondations, car en 1500 ou quelques années plus tôt, quand Giacomo de' Barbari (?) dessinait le panorama de Venise, rien de nouveau ne se voyait encore. Il est d'ailleurs très probable qu'une grande partie des matériaux nécessaires était alors toute préparée, car, en 1509, comme le raconte Priuli dans ses *Diarii* (4), le palais était déjà construit.

L'édifice reçut plus tard des agrandissements ou additions et de ce nombre

(1 2 3 4) Texte It., p. 186 et 187.

l'aile vers le jardin, à droite du spectateur, exécutée d'après un dessin de Vincenzo Scamozzi au commencement du XVIIe siècle.

En 1513 Andrea Lorédan mourait à l' armée et en 1550, suivant la chronique Trévisan, des princes allemands recevaient l' hospitalité dans ce palais. Les Lorédan le vendirent en 1581 pour 60.000 ducats au Duc de Brunswich qui deux ans après le revendit au Duc de Mantoue pour le prix de 91.000 ducats; mais en 1586, à la suite de procès, il fut mis en vente publique et trois ans après acheté par Vittore Calergi pour 36.000 ducats seulement. Par suite du mariage survenu en 1608 entre Marina Calergi, fille de Vittore, et Vincenzo Grimani, il passa à une branche de cette famille appelée Grimani-Calergi qui s'éteignit dans la branche mâle en 1740. Alors le palais devint la propriété des Vendramin que des liens de parenté firent appeler Vendramin-Calergi. En 1844 il fut vendu à la duchesse de Berry, de laquelle il passa à son fils, le comte de Chambord, et enfin aux héritiers de celui-ci ([1]).

Après avoir relaté sommairement l'histoire de ce monument regardé par Sansovino comme l' un des quatre plus magnifiques de la ville, il est bon de rapporter le jugement émis à ce sujet par un moderne critique d' art, assez compétent, à savoir G. A. Selva ([2]).

« La façade de ce noble édifice est faite tout entière de pierre des meil- » leures carrières d' Istrie. Les petites colonnes isolées au milieu des grands » arcs sont en marbre blanc grec veiné. De même marbre sont recouverts les » carrés entre les entre-colonnes; et de porphyre, de serpentin, et autres mar- » bres antiques les petits ronds carrés disposés en ornement sur la façade. Le » devant a 78 pieds vénitiens ou 27 m. 12 c.; la hauteur du pavé au toit est » de 63 pieds et demi ou 22 m. 08 c., plus les fondations qui descendent dans » le canal; et duquel émerge l' escalier, qui reste plus ou moins recouvert » d' eau salée, suivant que la mer monte ou baisse. La dite hauteur se partage » en trois ordres, tous les trois corinthiens; l' entablement du plus haut est à » une petite différence près double de celui des deux ordres inférieurs, et est la » moitié de sa propre colonne; par conséquent sa corniche, qui a 3 pieds et 4 » onces ou 1 m. 16 c. de saillie couronne avec une majestueuse grandeur toute » la construction.

» Ces rapports hardis, les doubles arches insérées dans celles des ordres, » qui contribuent avec une apparente légèreté à la solidité de tout l'édifice, le » grand flanquement que font les entre-colonnes, aux arcs angulaires, les saillies » du premier ordre qui forment le plan des trois majestueux balcons dans le » second, les ornements magistralement sculptés et disposés, forment un ensem- » ble qui a fait dire à Temanza que cette façade est une *composition pleine de*

([1] [2]) Texte It., p. 187.

» *goût et de saveur, pour ainsi dire, que l'on comprend bien, mais que les paroles* » *sont impuissantes à rendre.*

» Cet éloge n'est pas le seul qu'ait émis Temanza ; il ajoute relativement » à l'entablement final que: « comparée aux corniches des palais Riccardi et » Strozzi de Florence, œuvres tant vantées, l'ornementation (*v. fig. 79*) de ce » palais n'est pas moins digne d'éloge. Que les architectes apprennent donc de » cette œuvre de Lombardo (Sante) quelle proportion, et quelles modénatures » conviennent à la décoration de l'ordre supérieur de tout édifice grandiose (1) ».

On ne sait vraiment sur quelles données Temanza assignait la paternité du palais Lorédan à Santo fils (et non neveu) de Tullio Lombardo. Et il n'eut pas connaissance de l'année où fut décidée cette construction; autrement (comme le remarque justement Selva) s'appuyant sur le document qu'il découvrit lui-même dans les registres nécrologiques de l'Église de S. Samuel, dans lequel il est dit que Santo Lombardo « mourut le 16 Mai 1560 à l'âge de 56 ans (2) », il n'aurait pas attribué le modèle de l'édifice à ce maître. Sans doute Temanza le crut élevé beaucoup plus tard et certainement pas avant 1524 quand, à l'âge de 20 ans, Santo Lombardo prit en qualité de *proto* de la *Scuola grande* de S. Roch la place de Bartolomeo Bono bergamasque; mais à la condition de ne rien faire *de lui-même* et avec l'engagement formel que Tullio son père devait intervenir aux consultations concernant tout ce dont le besoin se ferait sentir pour les travaux (3). Santo Lombardo n'occupa cet emploi que quatre années environ et fit bien peu de chose de nouveau.

Par contre Temanza voulut lui attribuer le principal mérite de cette construction où, à vrai dire, excepté le type des bifores de l'étage inférieur (v. Pl. 131), je ne vois rien qui rappelle à l'esprit le palais Lorédan, et même je dois dire que les détails architectoniques et décoratifs de cette Scuola, offrent de telles différences caractéristiques avec ceux du susdit palais, qu'ils accusent évidemment une des modifications du goût du milieu, auxquelles on n'arrive que par une succession relativement lente d'influences.

Ainsi sous le rapport de l'exécution l'art de la Renaissance dans le palais des Lorédan reflète encore la lumière du plein midi, tandis que, dans la Scuola de S. Roch, il n'est plus que la réverbération d'un coucher de soleil........ pompeux.

Abstraction faite des travaux extérieurs et intérieurs exécutés dans ce palais par les maçons, charpentiers et autres ouvriers, et à ne considérer que la façade, on ne peut s'empêcher de penser au grand nombre de tailleurs de pierres, équarrisseurs et ornemanistes, qui dut être nécessaire pour préparer une telle masse monumentale. Chef-d'œuvre qui, tant par l'harmonie des éléments organiques que par l'homogénéité de presque tous les détails, accuse

(1 2 3) Texte It. pag. 187 et 188.

visiblement non seulement les synchronisme mais encore le concept d'un seul esprit, d'une seule direction.

Malheureusement encore ici comme pour la plus grande partie des constructions ou œuvres dues à l'initiative de simples particuliers, nous n'avons plus les documents, c'est-à-dire les contrats et les registres des dépenses de la fabrique.

Tous ont-ils été dispersés? n'est-il plus possible, en remuant avec soin le fond de certaines archives de famille, de découvrir encore quelque mémoire relatif à la manière dont furent conduits les travaux de ces maîtres et de l'architecte? de l'auteur qui ne peut être Pietro Lombardo (Solero), comme le supposaient et Selva et Selvatico; mais bien Mauro Coducci?

Cette opinion a pour elle et l'ensemble grandiose et hardi de la façade, et les ordres de colonnes employées ici si largement pour la première fois dans l'architecture civile, et le type et les majestueuses proportions des bifores, et le caractère fragmentaire des décorations des hautes frises, et les robustes sacomes, et la judicieuse inclinaison des bandes des archivoltes, et la manière d'amincir les colonnes et même le système de replier les modillons des arcs sur l'imposte centrale des bifores.

Toutes choses dont on a des marques caractéristiques dans les divers édifices construits par Moro, où l'ordonnance générale est toujours déterminée par de vraies masses architectoniques mises hardiment en relief.

Au contraire dans les œuvres de Pietro Lombardo, rare est l'emploi des colonnes, et les autres éléments organiques qui devraient remplir le rôle de soutiens, ne semblent pour la plupart, étant donné l'exquise délicatesse des reliefs, que destinés aux carrés ou contours des ornementations. Œuvres où surtout prédomine l'instinct de l'un des plus gracieux décorateurs qui donne même à l'édifice l'empreinte particulière du bas-relief architectonico-ornemental.

En mettant le palais Lorédan au nombre des constructions de Moro, je ne veux pas dire toutefois qu'il ait été entièrement achevé par lui, car je suis persuadé que, au moment de sa mort arrivée en 1504, une grande partie des travaux extérieurs n'avait pas encore été mise en place et que, de plus, plusieurs autres choses furent faites ou complétées par celui qui fut appelé à le remplacer; par exemple les parapets des balcons à colonnes et pilastres avec les traditionnels lionceaux accroupis, qui par le luxe minutienx des ornements ne s'harmonisent guère avec la sévère sobriété des autres parties et contrastent trop avec les robustes formes des modillons inférieurs. Et c'est seulement dans cette seconde période de la construction que la direction, à mon avis, dut être confiée à Pietro Lombardo ou à son fils Tullio, lesquels, spécialement dans la façade, purent bien modifier un peu ou organiquement compléter ce qui avait été fait ou préparé suivant le modèle et les mesures fixées par Moro. Architecte

qui dans ce grandiose édifice put librement produire toute son expérience et son habileté, sans doute parce qu'il n' était pas, comme dans d' autres œuvres, arrêté par le défaut d' espace, ni par l' exiguité des ressources financières ni surtout par les avis, conseils et ingérences des commissions hétérogènes, aux délibérations desquelles revient une partie des fautes qu' on a coutume de faire retomber au contraire sur les architectes.

La Tour de l' horloge (v. Pl. 110). La modeste horloge à marteau, soi-disant de *S. Alipe*, placée sur l' un des édicules angulaires élevés en 1384 sur la façade de la Basilique de S. Marc, devait assurément paraître mesquine et insuffisante à la magnifique Seigneurie de Venise. Et en effet, pour ne pas rester au-dessous des autres Communes d' Italie, elle s' adressait en 1493 à ce Gian Paolo Rainieri de Reggio qui en 1481 avait construit la riche horloge pour la tour de la Commune de cette ville, et à son fils Gian Carlo, les priant d'exécuter une œuvre identique pour la place de S. Marc, et leur faisant remettre, par l'intermédiaire du capitaine qui résidait à Brescia, les matériaux nécessaires.

Le 3 Novembre 1495, lorsque le mécanisme compliqué de l' horloge fut à peu près terminé, le Sénat s' étant entendu avec les procurateurs de S. Marc pour la placer à la sortie de la Merceria, délibérait pour élever dans ce but et avec le plus grand soin une construction spéciale aux frais de l' État (1)

Les travaux commencèrent en 1496.

Après avoir abattu une petite partie des vieilles maisons de la susdite procuratie et fait les fondations, ou prolongé et renforcé encore les fondations préexistantes avec une portion des débris de la démolition, on poursuivit les travaux, avec l' aide de Gian Carlo Rainieri, avec tant d'ardeur que vers la fin de 1497 la tour était déjà terminée.

Le premier Décembre de la même année, maître Simone (Campanato) fondeur achevait l'élégante grosse cloche qui surmonte la terrasse, et dix jours après on montait là-haut les deux géants de bronze armés de marteaux (v. Pl. 111), connus depuis sous le nom de *Mori* (surtout à cause de la patine ou teinte obscure du métal). Statues que je crois modelées par Alessandro Leopardi qui exécuta peut-être aussi la Madone assise sur un trône avec l' enfant Jésus, et dont je parlerai plus loin.

Dans le compte des matériaux fournis par l'Arsenal pour le travail de l' horloge il est question au contraire des sommes reçues le 27 Octobre 1497 *per pagar Maistro Ambroxo da le Anchore per far li ziganti*. Le même très vraisemblablement qui sur d'autres notes de factures est appelé *maistro Ambroxo favro*, lequel avait sans doute assumé l' entreprise et la responsabilité des travaux auxquels devaient être adaptés les machines et les mécanismes par lui fournis,

(1) Texte It., p. 188.

comme c' était précisément le cas des deux statues séparées et conçues de manière à exécuter des mouvements de rotation avec la partie supérieure du corps pour pouvoir ainsi battre les heures sur la cloche ([1]).

Nous voyons également cité, quelques mois plus tard, Sigismondo Alberghetto, célèbre fondeur, probablement pour quelques-uns des nombreux ornements métalliques dont cette tour, outre les revêtements de marbres et de plaques de cuivres dorés et émaillés d'azur, était autrefois luxueusement décorée.

Cependant on plaçait *nel suo caxamento* la machine compliquée de l'horloge, on appliquait les rayons ou indices, le soleil, la lune, les étoiles et les signes du zodiaque, dorés au feu, et un certain Giovanni Fiorentino exécutait les émaux polychromes, de sorte que le 30 Août 1498 les deux quadrants étaient terminés.

Enfin le premier Février 1499 cette riche tour était découverte *(v. fig. 80)*, et précisément l' après midi, à l' heure où le Doge accompagné solennellement d'une suite nombreuse, éblouissante, sortait de son Palais au milieu de la multitude en fête, pour se rendre à l' Église de S. Maria Formosa.

Pour l'estimation des travaux exécutés directement par Gian Carlo Rainieri ou sous ses ordres et dont il avait présenté le compte, la Seigneurie en Novembre 1500 choisissait comme arbitres les maîtres Pietro Lombardo, Spieraindio (Savelli) de la Monnaie, Tommaso *dai Obisi* et Pencino *dai Reloi* ([2]).

Par conséquent la présence de Pietro Lombardo comme expert ou arbitre doit rationnellement exclure toute conjecture relativement à son ingérence comme exécuteur de la construction.

Quoique la structure de cette tour dût surtout être subordonnée aux divers et nombreux rouages de l'horloge suivant le plan établi par Rainieri, il n' y a pas le moindre doute que le Gouvernement n' ait placé à côté de lui un architecte capable de concilier les exigences du mécanisme avec celles de la construction et de l'art.

Cette œuvre étant faite aux frais et même sous la surveillance de la Seigneurie, il est impossible d' admettre qu'on ait eu recours aux maîtres de la procuratie de *supra*, c' est-à-dire à Bartolomeo Gonella maçon ou à Giorgio Spavento surveillant des travaux de la basilique de S. Marc.

Les seuls protomaestri alors salariés par le Gouvernement que leur expérience rendait aptes à cette besogne, étaient Antonio Rizzo, architecte du *Palazzo nuovo*, et Bartolomeo Bon bergamasque, lequel, après la mort du vieux Niccolò Pain *proto* à l' *Ufficio* du Sel ([3]), fut, par suite de la délibération prise le 20 Août 1492, appelé à remplir ce poste qui regardait en grande partie les travaux publics ([4]).

([1 2 3 4]) Texte It. pag. 189.

Si l'on songe qu'à cette époque la nouvelle construction du Palais fut *pendant quelque temps* suspendue, on pourrait en conclure à première vue que la Seigneurie employa Rizzo même à l'érection de la tour; mais si cette supposition peut avoir quelque apparence de probabilité relativement au groupe statuaire du Doge Agostino Barbarigo à genoux devant le lion de S. Marc dans le dernier ordre ou compartiment (1), par contre elle ne peut résister à l'examen et à la comparaison des détails architectoniques où se révèle mieux le goût spécial ou distinctif de celui qui dirige une construction.

Il ne resterait donc plus qu'à assigner cette œuvre à Bon, si nous ne le voyions au contraire en juin 1496 faire voile en qualité d'*amiral* sur les galères du capitaine Melchiore Trévisan, laissant pour un temps à son poste de *proto* un autre maître (2). Il est cependant très probable qu'il retourna à Venise à temps pour terminer ce travail.

Il n'y a donc plus, pour résoudre tous ces problèmes, qu'à interroger l'édifice même et à le mettre en comparaison avec d'autres œuvres.

Et ici encore le résultat des analyses parle presque partout en faveur de Mauro Coducci, ainsi dans les caractères de l'ensemble, dans la grande archivolte qui a une parenté absolue avec l'entrée de la Chapelle Bernabò à S. Jean-Chrysostôme; ainsi dans la typique solidité et le mouvement de certaines masses du dernier ordre (analogues par le genre de composition à la partie supérieure de la façade de la Scuola de S. Marc) et en outre dans le type de plusieurs modénatures.

De fait en confrontant le profil original du premier entablement qui sert encore d'imposte à l'archivolte de la tour, avec la troisième corniche de la façade de S. Zacharie *(v. fig. 58)*, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'ils ont été tracés par le même architecte.

Quoique la tour de l'horloge soit, comme je l'ai dit, une construction étroitement liée à certaines conditions mécaniques spéciales, elle a d'ailleurs un aspect élégant et la division de ses différents étages suit une bonne gradation décroissante du haut en bas.

Le grand arc est grandiose et bien proportionné: mais ses colonnes plutôt ventrues placées sur des piédestaux cylindriques aujourd'hui en partie enterrés dans le pavage, furent, pour ne pas diminuer la largeur de l'ouverture, serrées un peu trop contre les flancs des pilastres; motif pour lequel l'architecte dut transporter le contour supérieur des carrés intérieurs de ceux-ci pour donner lieu aux cornes des abaques et aux volutes des chapiteaux. Procédé ingénieux dont d'ailleurs Temanza (qui attribue à tort cette construction à Pietro Lombardo) exagère la valeur en disant que c'est là « une de ces découvertes, qui » ne sont familières qu'aux ouvriers de grand mérite (3) ».

(1 2 3) Texte It., p. 189 et 190.

L' entablement (1) qui court tangent à l' archivolte ressortant comme les autres sur les pilastres qui encadrent la façade principale, est par la disposition des modillons un peu grêle.

Meilleur dans sa simplicité est le sur-ornement du couronnement.

Le profil de la corniche médiane rappelle un peu les Chapelles de l'Église de S. Roch, construites par Bartolomeo Bon bergamasque, architecte qui aida peut-être Moro dans plusieurs autres travaux.

Hardie et bien profilée est la grande console à cartouches qui soutient le balcon recourbé sur lequel est la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus; devant cette image, aux fêtes de la *Senza* (Ascension), quand sonnent les heures du jour, sortant et rentrant par les petites portes latérales, défilent et s'inclinent les statuettes de l' ange et des trois Mages groupées par les Rainieri.

Les deux corps plus bas qui flanquent très bien la tour (moins les parties en retrait sur les petites terrasses ajoutées en 1755) furent élevés de 1500 à 1506; et ne pouvaient par conséquent figurer sur la vue de Giacomo de' Barbari *(v. fig. 80).*

Me voici arrivé aux dernières années de la vie si bien remplie de Mauro Codussi ou Coducci; il mourut à Venise en Avril 1504 sans avoir fait de testament et par conséquent surpris probablement par la maladie (2).

Je n'ai pu recueillir aucune indication sur Martino son père; je dois citer toutefois un maître tailleur de pierres de ce nom qui à partir de 1458 travailla quelques années à S. Zacharie, mais on ne connaît ni sa famille, ni le lieu de son origine.

J' ignore également l' année de la naissance de Moro; mais étant donné que lui fut confiée en 1469 la construction d' un édifice aussi important que devait être l'Église de S. Michel en l'Ile, on peut, ce me semble, admettre approximativement qu' il ne pouvait pas avoir alors moins de vingt ou trente ans et par conséquent je le crois né avant 1445.

De sa femme Tonola ou Antoniola il eut deux fils, nés eux aussi dans la Vallée Brembana, Commune de Lenna (au delà de la Gogia) dans la terre de Labour; à savoir Domenico qui sur les derniers papiers figure comme marchand de draps et avait épousé Franceschina. et Santino marié à Orsina, qui sans doute commença par exercer la profession de son père (3).

Peu de temps avant sa mort Moro épousait en secondes noces une certaine Maria demeurant à Venise à S. Procolo, dont j'ai retrouvé la trace dans une procuration donnée par elle le 9 Juin 1506 relativement à un litige auquel se rapporte aussi, à mon avis, un Acte analogue passé sept jours après, (devant le même notaire) par le susdit Domenico Codussi.

(1 2 3) Texte It. p. 190.

Cette famille, inconnue jusqu'ici dans l'histoire de l'Art, est, je crois, éteinte depuis quelque temps, et il n'y a dans son pays d'autre souvenir d'elle qu'un faible et ancien legs ([1]).

LES LOMBARDO (SOLARI).

En Septembre de l'année 1479 Pietro Lombardo, fils de Martino, habitait à Venise dans le quartier de S. Samuele la *chasa del doxe* ([2]). Ici par maison du Doge on pourrait peut-être entendre le palais que plusieurs années auparavant François Sforza, Duc de Milan, avait commencé de bâtir et où eut encore plus tard son atelier Bartolomeo Bon bergamasque. Mais il est peut-être plus vraisemblable qu'il s'agit plutôt de l'habitation de Giovanni Mocenigo alors Doge et frère du prince Pietro décédé en 1476 et pour lequel Lombardo était occupé à exécuter un superbe mausolée.

Bien que ce soit là la première indication documentée qui signale la présence de ce maître à Venise, il devait cependant y avoir déjà révélé son habileté comme sculpteur puisque Collaccio témoin oculaire dans l'une des lettres déjà citées, non postérieures à 1475, écrivait à propos des principaux maîtres de son temps: *Clares patavinum urbe. Clares civitate: Clares et his ingeniis. Clares etiam arte statuarii clarissimi horum affinis petri lombardi. Educit hic etiam vivos de marmore vultus. Cuius statuas in divi iob aede pridie sum plurimum miratus* ([3]).

Comme je l'ai indiqué au premier volume ([3]), le Doge Cristoforo Moro, par testament olographe du 1er Septembre 1470, laissait une grosse somme d'argent pour terminer l'**Église de San Giobbe** c'est-à-dire, pour *longarla e far le capelle secondo el bixogno, e per quelo, manchasse al giostro dormitorio che se lavora tuto sia compito con ogni altro lavoro li hochoresse far in hornamenti*, et dans un codicille notarié du 29 Octobre 1471, il répétait que l'Église fut achevée avec tout le soin possible *suivant l'ordre donné.* Arrêtant en outre d'avance que les travaux devaient être *forniti per maestro Antonio* (Gambello) *tajapiera da S. Zaccaria* ou *per quelo de S. Severo,* c'est-à-dire par Lorenzo di Gian Francesco, qui travailla aussi à S. Michel.

Il est donc logique de conclure que l'un de ces maîtres vénitiens ou même tous les deux furent employés dans les parties de la nouvelle Église construites de 1451 (année où elle fut commencée) à 1471.

Étant donné le choix des maîtres, il semblerait à priori que l'édifice ne dût pas beaucoup s'écarter des formes architectoniques de la période antérieure

([1] [2] [3]) Texte It., p. 190.

à la Renaissance; et en effet le style ogival vénitien fait ici encore et souvent ses preuves d'une manière bien visible et dans le clocher [1] (v. fig. 81 lettres C F), et dans la structure extérieure de la partie (D) de l'Église réservée au chœur des moines, et dans la vieille Chapelle Contarini (A M) qui précède la sacristie (G), et dans le bout de la galerie des cloîtres qui reste encore debout, et dans son puits (R) et enfin dans le lieu destiné au Chapitre, dont les gracieuses bifores (L L) sont reproduites dans la *fig. 84* du premier volume. Mais au contraire dans le presbyterium (E) et dans les deux petites Chapelles latérales (H J), elles aussi déjà construites en 1471 [2], l'art ancien disparaît et l'on ne voit ou l'on ne trouve rien qui n'ait les caractères les plus tranchés du nouveau style (v. Pl 42). Le Doge Moro, l'ami des Papes Pie II et Paul II (Pietro Barbo vénitien) et d'autres grands mécènes de la Renaissance, a l'honneur de lui avoir donné à Venise l'impulsion définitive.

Si visible que soit l'action des maîtres vénitiens ci-dessus, elle ne peut le moins du monde s'étendre jusqu'au concept architectonique, ni même à l'exécution artistique qui caractérise d'une façon si homogène les dernières parties de l'Église. Ici leur travail se borna par conséquent à l'ordonnance de la construction et à l'emploi des moyens les plus propres à interpréter le dessin ou le modèle qu'ils n'avaient pas conçu incontestablement.

La disposition des principaux éléments organiques du presbyterium est simple et les amples arches, et la voûte à coupole, et l'arc triomphal communiquent à cette partie de l'Église un certain caractère de grandeur (obtenu un peu aux dépens de l'élégance des proportions de chacune des masses en relief), avec lequel contraste la délicatesse des supports ou groupes de plusieurs membrures horizontales, telles que les bases, la cimaise et la gouttière de l'entablement (bien proportionné dans l'ensemble) et la grande corniche terminale de la majestueuse entrée de la Chapelle. Et c'est surtout dans cette partie que de tels défauts paraissent plus saillants, mis comme ils sont en contraste avec les robustes membrures si hardiment profilées de la grande archivolte (v. Pl. 42 et 32 fig. *a* et *b*).

Tout à fait déliée est la structure des petites Chapelles sur les côtés de cette entrée, aux absidioles desquelles on a donné place en occupant jusqu'à une certaine hauteur les angles intérieurs du presbyterium. Et pour appliquer ou adapter ces petites Chapelles on y a pas regardé de si près surtout avec la taille brusque et la saillie des modillons des impostes et des chapiteaux, si bien qu'elles paraissent pour ainsi dire enchâssées de force.

Mais l'artiste, outre les mérites et les défauts architectoniques, trouve encore matière à étude dans les décorations en marbre, variées, riches et gracieuses des gros pilastres (v. encore Partie II pl. 33 fig. 2 et 3 et pl. 43),

[1 2] Texte It. pag. 190 et 191.

des chapiteaux, des frises *(v. fig. 82)*, des archivoltes *(v. fig. 83 et 84)* et de l'ornementation de la corniche sur laquelle a été disposée la coupole.

Ornementations composées et exécutées par des maîtres qu'il faut mettre au rang des plus habiles de la Renaissance. Cela est si vrai que, si dans certains détails et au milieu des feuillages d'acanthe on n'apercevait un peu trop les coups du trépan, on ne penserait guère au marbre ou à la sculpture; mais au modelage plastique d'une substance bien plus malléable, beaucoup plus obéissante.

Parmi les divers décorateurs qui travaillèrent dans cette Église il faut distinguer surtout l'auteur des ornements des piliers de l'arc de triomphe, dans lesquels je retrouve les caractères du maître, Ambrogio d'Urbin, qui vers le même temps sculptait pour l'Église de S. Michel les décorations de la porte et des piédestaux du presbyterium, et l'on ne pourrait découvrir d'autre différence notable en les comparant que celle inhérente à la diversité des matériaux.

Et il me semble retrouver le goût libre et là main exercée d'un autre maître distingué qui travailla à S. Michel, du lombard Taddeo, dans la riche et très belle guirlande qui fait intérieurement le tour de la coupole, et dans certains feuillages déliés des pilastres intérieurs du presbytérium de S. Giobbe et dans les guirlandes des petites Chapelles contiguës.

Au contraire le genre des ornements et la manière de traiter le feuillage de certains chapiteaux ont de telles analogies avec ceux exécutés par Giovanni Buora dans la porte de l'Église de S. Zacharie (v. Pl. 70 fig. 2), qu'on ne peut les attribuer à d'autres qu'à ce sculpteur.

A quel degré était alors parvenue l'habileté des maîtres lombards, nous le voyons clairement, malgré les insultes réitérées « du profane vulgaire », par les gracieux ornements *(v. fig. 85 et 86)* qui encadrent la statue funéraire dans le pavé de la grande Chapelle, sous lequel reposent les restes du Doge Cristoforo Moro et de sa femme Cristina Sanuto.

Et dans ces tiges si magistralement infléchies et conduites, et vivaces et luxuriantes et sculptées avec le goût le plus exquis, il est bien facile de deviner la marque distinctive du célèbre atelier où furent créées ces merveilles de l'art décoratif que sont les socles des grands pilastres de l'Oratoire de Sainte-Marie-des-Miracles (v. Partie II pl. 19, 20 et 25 fig. 3 et 4) et le contour de la pierre tombale sur laquelle furent gravés les vers que composa en 1502 Alde Manuce à la mémoire d'Eusebio, moine espagnol de S. Michel de Murano *(v. fig. 87* et pl. 65).

Et relativement à l'époque où fut exécuté le tombeau de Cristoforo Moro, il n'y a aucune hésitation possible, car il s'agit du Doge qui dans le susdit testament (1er Septembre 1470) s'exprimait ainsi: *vojo chel mio corpo sia posto*

in la giexia de mess. S. Bernardin e S. Jop in larcha mo facta fare davantj laltar del dito S. Bernardino, et surtout parce que sur le marbre de la pierre est gravée l'inscription: CHRISTOPHORVS · MAVRVS · PRINCEPS — M·CCCC·LXX · MENSIS · SEPTEMBRIS · Date antérieure à sa mort survenue le 9 Novembre de l'année suivante.

Puis quels sont les travaux de statuaire exécutés par Pietro Lombardo à S. Giobbe et auxquels fait allusion Collaccio, c'est ce qu'il est assez facile de préciser, en recourant bien entendu à l'examen analytique de ses autres sculptures; et pour le moment il suffit de se rappeler les deux statuettes de S. Stefano (v. pl. 59 fig. 1 et 2) dont j'ai parlé, les statues et les bas-reliefs du Monument du Doge Pietro Mocénigo aux Ss. Jean-et-Paul (v. pl. 62 et *fig.* 88 et 89), le tombeau du Dante à Ravenne *(v. fig. 90)*, et une partie des sculptures de l'Église des Miracles (v. pl. 27 fig. 2, pl. 34 fig. 1 et 2 et *fig. 92*).

Les principaux caractères des œuvres statuaires de Pietro Lombardo sont les bonnes et souvent élégantes proportions du nu et des corps, l'exacte interprétation anatomique spécialement dans les extrémités des figures d'hommes âgés, poussée même jusqu'à un vérisme trop minutieux, non toujours esthétiquement bien choisi et parfois tombant dans le sec; minutie dont il sait du reste s'affranchir entièrement dans les enfants et les adolescents où elle est au contraire plus souple et plus ronde, et de même encore dans les images de femmes qu'on reconnaît, elles aussi, sans peine à la forme légérement ovale des visages, à la saillie des paupières et à l'expression excessivement calme et qui laissent assez souvent transpirer un sentiment d'intime douceur. Les têtes d'hommes ont au contraire la figure allongée en bas, le menton plutôt lourd et les lèvres entr'ouvertes. Les cheveux et tout particulièrement les barbes, suivant les anciens modèles, sont partagés en touffes ou arrangés en masses ondoyantes symétriques bien distinctes, avec bons obscurs creusés au trépan; ici encore les détails sont traités avec beaucoup de soin.

La manière de draper est originale, et il s'applique à rompre les intervalles et les repos entre les principales lignes bien combinées du motif fondamental, par de nombreux plis transversaux descendants ou disposés en zig-zag avec équarrissements tranchés, et souvent légers et aplatis, de manière toutefois à envelopper et dessiner assez bien l'allure et la forme des membres.

Le modelé des figures de ses bas-reliefs, parfois avec paysages et perspectives dans les fonds, n'est pas très saillant; toutefois les divers plans sont gradués avec beaucoup de délicatesse et, pour donner plus de relief aux contours des parties plus avancées, il se sert aussi souvent de la taille en creux.

Ces caractéristiques plus constantes et autres particularités et accessoires préférés de Pietro Lombardo, je les retrouve à S. Giobbe dans les bonnes statues de l'ange de l'Annonciation et de la Vierge aux côtés du grand arc,

dans les demi-figures sculptées dans les compartiments de la même archivolte (v. pl. 32, 42 et *fig. 83 et 84*), dans les deux ronds des premiers grands pilastres (v. pl. 33 fig. 3) et dans les quatre évangélistes des disques ou médaillons supportés par des anges et des amours qui embellissent les panaches sous la coupole (*v. fig. 92, 93, 94, et 95*).

Et c' est particulièrement dans quelques-unes de ces figures juvéniles (sans doute postérieures) que Pietro Lombardo atteint un tel degré de grâce *(v. fig. 95)*, qu' il n' a pas à craindre la comparaison avec tout autre maître de la Renaissance.

Dans le cours de ce travail j' ai quelquefois eu l' occasion de dire un mot des demi-figures des décors ou miroirs octogones du Chœur en marbre des Frari (v. Partie I pl. 17 et Partie II pl. 36 fig. 1, 2, 4 et 5) commencé avant 1468 et terminé en 1475; je dois maintenant ajouter que, tant par leur attitude que par la manière de modeler ou sculpter les têtes et les mains, un certain nombre de ces saints se rapproche beaucoup des susdites images de l' intrados de la grande archivolte de S. Giobbe. Différentes au contraire sont les draperies et tandis qu' ici les plis sont disposés avec élégance et traités avec une certaine finesse, d'un autre côté, dans les figures congénères de ce Chœur, les draperies sont assez souvent lourdes, et si pesantes en certains points qu' on dirait du cuir.

Quand on examine attentivement cependant les bas-reliefs de ces décors (dont quelques-uns tout à fait médiocres), on ne peut pas ne pas arriver à reconnaître que trois maîtres au moins doivent y avoir pris part. Il pourrait par conséquent se faire qu' ils y aient travaillé de compagnie, ou encore que l' un d' eux, qui serait Pietro Lombardo, ait été chargé de compléter les œuvres que les autres (peut-être auteurs des statues qui couronnent ce Chœur) n'avaient pu mener à terme ou qui n' étaient pas encore commencées, et exécutées par conséquent en forme pour les harmoniser avec ce qui était déjà préparé.

Que les choses se soient passées d' une manière ou de l' autre, je ne le saurais dire en vérité. Quoiqu' il en soit, je crois que Pietro Lombardo travailla en réalité plusieurs des demi-figures et les deux magnifiques bas-reliefs sous les ambons (v. Partie II pl. 36 fig. 3) où les caractéristiques et délicates manières de ce renommé sculpteur apparaissent de toute évidence. Bas-reliefs qui accusent en outre les grandes et constantes analogies existant entre les œuvres de certains groupes de maîtres luganais, avec les travaux exécutés plus tard par les Gágini de Bissone dans la Tribune de S. Cita de Palerme (*v. fig. 96*).

Les anges des bas-reliefs, peu importants, au-dessus des petites galeries sur les côtés du Chœur, rappellent, par le genre de disposition des vêtements, certaines figurines en faible relief sculptées plus tard sur les bénitiers (*v. fig. 97*) de la Basilique de S. Antoine à Padoue et d'autres sur certains pilastres de la Chapelle du Saint dans la même Église.

Les médaillons dans les panaches du presbyterium de S. Giobbe me font penser à la Chapelle de la famille Gussoni à S. Lio (v. Pl. 73), où je trouve également dans les figures de fond de la pala d'autel en marbre (v. Pl. 72 fig. 2) des souvenirs de Pietro Lombardo. Travail plutôt médiocre qui fut mené à terme certainement par son fils Tullio comme en témoignent et les traits, à vrai dire, ignobles et l'expression convulsée du visage de la Madone, et de même la tête et le nu du Christ qui ont des analogies, tant avec les bas-reliefs de la susdite Chapelle du Saint à Padoue (v. Pl. 127 fig. 1 et 2), qu'avec la Mise au tombeau *(v. fig. 15)* existant autrefois à S. André de la Chartreuse.

Dans la sacristie de l'Église de S. Lio se trouve encore un bas-relief en marbre grec (v. Pl. 72 fig. 1) peut-être ébauché par Pietro Lombardo et qu'un bon Curé donna ensuite à *terminer* à quelque pauvre casseur de pierres.

Collaccio trois ou quatre ans après la mort du Doge Moro faisait allusion à ce maître *et patrio artificio surgentes filios* (1); mais, ce semble, seulement comme statuaires; et il est par conséquent raisonnable de conclure que Pietro Lombardo n'avait pas encore fait ses preuves comme constructeur dans des bâtisses de ce genre, et c'est là sans doute une des principales raisons pour lesquelles on ne jugea pas opportun de lui confier les divers travaux de la construction de l'Église de S. Giobbe, et il pourrait bien se faire que le concept artistique du presbyterium et des susdites petites Chapelles fût de Bellano. Ce que l'on pourrait encore supposer avec beaucoup de vraisemblance, c'est que Lombardo sculpteur et de plus ornemaniste de talent fut ici chargé de la direction de la plupart des décorations auxquelles il employa ses fils et plusieurs des meilleurs maîtres de son pays.

A la mort du Doge Moro le corps de cette Église ne s'avançait au couchant que jusqu'au point correspondant actuellement à la division qui sépare la Chapelle de Sainte-Marguerite ou de la famille Canton (T) de celle de la Madone ou des Martini (O).

Les legs abondants de ce prince et les instructions données par lui dans son testament, pour mener à terme l'œuvre avec la plus grand soin, ne peuvent laisser place au doute qu'elle n'ait atteint et bientôt en longueur les limites actuelles et que par là même on n'ait mis immédiatement la main (si elles n'étaient déjà exécutées) aux décorations en marbre de l'entrée principale; la seule partie de la façade qui ait été décorée.

Dans cette porte (v. Pl. 40 et 41), outre le mérite de l'ensemble, les bons rapports, le relief et les profils des éléments architectoniques plus robustes que dans celle de S. Michel de Murano, outre la forme bien développée du frontispice arqué, on admire et les statues des acrotères, et le délicat bas-relief du tympan, et les ornements si exquis des pilastres, des chapiteaux symboli-

(1) Texte It. pag. 194.

ques et de la frise (égale à celle du presbyterium) éxécutés par l'un des maîtres parents ou compagnons d'Ambrogio d'Urbin qui travaillèrent dans la Chapelle majeure et dont Pietro Lombardo réclama largement dans la suite le concours pour le Sanctuaire de Sainte-Marie-des-Miracles [1].

J'ai appelé symboliques les chapiteaux de la porte de S. Giobbe; et en effet par la tête de bœuf sculptée en cet endroit et à travers les yeux de laquelle passe et frétille la « mauvaise graine », l'artiste a très vraisemblablement essayé d'une manière quelconque de faire allusion ou au péché de vanité dont les tentations trouvent par les yeux le chemin du cœur, ou à la fragilité des biens terrestres ou peut-être encore aux tribulations du malin esprit supportées par Job avec tant de patience [2].

Quelque temps après Benedetto de Rovezzano pour le monument de Pietro Soderini dans l'Église du Carmine à Florence et spécialement pour celui d'Altoviti aux Ss. Apôtres de la même ville, aura recours à des allégories peu différentes pour exprimer le lien entre le péché, la mort et les vanités du monde; mais avec une forme et une expression beaucoup plus éloquente et sombre, sculptant des têtes humaines et des serpents entortillés et rappelant encore le patient Job par un verset biblique gravé sur une bande qui voltige au milieu du tombeau Altoviti.

Il y a, du susdit type de chapiteaux, également un exemple dans le portique de la maison déjà citée du pont des Torricelle à Padoue, où il alterne avec une autre forme de chapiteaux, compagnons *(v. fig. 75)* de ceux des pilastres qui encadrent le monument du juriste Antonio Roselli († 1466) dans l'Église du Saint (v. Pl. 39 fig. 2 et fig. 98); œuvre commencée du vivant même de Roselli et attribuée à Bartolomeo Bellano qui fit encore une médaille pour le même personnage (v. Pl. 144 fig. 3).

Or en comparant ce monument, dont la structure trahit manifestement l'inspiration des tombeaux toscans, avec celui élevé dans notre Église des Ss. Jean-et-Paul au Doge Pasquale Malipiero († 1462), c'est-à-dire avec le premier tombeau vénitien de la Renaissance [3], il est facile de relever des analogies frappantes (v. Pl. 39 fig. 1). Analogies de concept tant dans le style et dans les rapports des éléments employés, que dans les détails, telsque les pilastres, l'entablement, la lunette à bas-relief, les compartiments du fond, les modénatures des corniches avec gorges à feuillages, le type des fusarolles, les boudins des bases à sculptures et enfin la forme caractéristique du sarcophage.

Différents au contraire sont les exécuteurs de ces œuvres, comme le montrent clairement et les statues, et les chapiteaux, et le caractère des autres ornements et la plus grande sévérité et pureté des sacomes du **Monument Malipiero**. Là, du reste, dans les anges qui soutiennent le Christ, dans le tympan,

([1 2 3]) Texte It. p. 194 et 195.

une certaine angulosité dans la manière de disposer et de modeler les plis des vêtements, semble jusqu'à un certain point trahir l'influence de Bellano. Je crois d'ailleurs retrouver l'auteur de cette sculpture dans le bas-relief représentant Saint Angustin et des moines, sur la porte du Couvent de S. Étienne *(v. fig. 99)*, et dans celui aujourd'hui sur le côté extérieur de l'Église des Jésuates *(v. fig. 100)*. Peut-être doit-on encore au même maître les petits pilastres de la maison Memmo (v. Pl. 52 fig. 2 et 3) et les bas-reliefs de la *figure* 30.

Mais, s'il y a, entre les monuments Roselli et Malipiero, des différences relativement au caractère de certains détails et à l'exécution, par contre cette dernière œuvre se rapproche beaucoup plus et s'harmonise, spécialement au point de vue architectonique, avec la porte de S. Giobbe, si bien qu'on peut la considérer comme ayant été conçue par le même maître qui doit, à mon avis, avoir au moins passé par l'atelier de Bellano. Ceci a en outre sa raison soit dans le bas-relief, soit dans la forme du nu des porte-écusson du monument Roselli; sculptures où je considère moins le ciseau peu gracieux de Bellano, que les initiales de celui qui devait plus tard exécuter les belles sculptures juvéniles aux côtés du protagoniste et le bas-relief terminal du mausolée du Doge Pietro Mocénigo (v. Pl. 62). Je veux dire Pietro Lombardo, auquel j'attribue également et les trois statues décoratives du monument Malipiero et excepté la statue de S. Antoine (qui plus encore que les autres a de grandes analogies avec celles que Bellano ou ses élèves exécutaient précisément alors pour la Sacristie du Saint à Padoue), les sculptures beaucoup plus finement traitées de la porte de S. Giobbe.

L'illustre professeur Bode découvrait encore les caractères de Bellano dans le bon bas-relief qui à l'origine ornait l'entrée de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste *(v. fig. 31)*; mais s'il a tout à fait raison (spécialement pour la draperie) relativement à la figure du protagoniste *(v. fig. 101 et 102)*, l'une des meilleures de ce maître, j'ose dire que dans presque toutes les autres s'accusent plus évidentes les élégantes et bien plus géniales manières de Pietro Lombardo.

Peut-être quelques-uns trouveront-ils étrange cette compénétration de ciseaux dans un même travail, et certainement peu important; mais nous en avons de nombreux exemples dans les œuvres mêmes de Pietro Lombardo et, pour en citer un proche de nous, je nommerai la pale de l'autel Gussoni à S. Lio. D'un autre côté il n'y a là rien d'étonnant quand on songe que, à cette époque, les artistes principaux, et je parle aussi bien des peintres que des sculpteurs, voyaient affluer les commandes de toute part, et n'avaient pas toujours les moyens suffisants pour répondre d'une manière parfaite et avec ponctualité à leurs engagements.

A Venise l'influence et peut-être aussi le ciseau de Bellano se trahit également dans plusieurs décorations sculpturales de la **Chapelle Giustinian** à S. François-de-la-Vigne, commencée par suite des dispositions testamentaires de Girolamo di Giacomo Badoer, et terminée dans les dernières années du XVe siècle ou au commencement du XVIe par sa fille Agnès, épouse de Girolamo Giustinian (1).

Et je retrouve encore des preuves assez saillantes de cette influence dans la pale de marbre de l'autel dédié à S. Jérôme (v. Pl. 51), dans le bas-relief du parapet (v. Pl. 53) représentant le Jugement général (2) et dans ceux qui reproduisent la vie du Christ dans les trois bandes autour de la chambre (v. Pl. 53, 56 et 57 fig. 1).

En effet en confrontant spécialement ces derniers et minutieux sujets historiques avec les bronzes exécutés par Bellano (a. 1484-1489) pour le Chœur du Saint à Padoue, on retrouve et des manières très analogues de grouper et disposer, souvent puérilement, les divers personnages des compositions, et le même goût dans les lignes des fonds et dans les caractères du paysage, et les mêmes erreurs enfantines dans les proportions des figures relativement aux divers plans de perspective, de même une absence peu différente de sentiment esthétique dans le choix des types. Et les visages souvent aplatis, la manière d'arranger les cheveux, les caractères des extrémités et la façon de traiter le bas-relief sont encore en grande partie conformes aux susdits travaux de la sacristie de la même Basilique (*v. fig. 101*).

Les grandes figures de l'autel de S. Jérôme ne s'en écartent pas notablement; quelques-unes d'entre elles sont de plus sans élégance et même mal proportionnées dans les membres inférieurs (3). Et certains anges, dans le bas-relief du parapet et dans la scène du baptême (v. Pl. 57 fig. 1), ont encore des pendants dans d'autres factures de Bellano, ainsi dans les bronzes du monument de Paolo de' Castro dans l'Église des Servites de Padoue.

Mais au contraire plus vive et anguleuse est la manière de draper de ce maître, beaucoup plus ingénieuse sa façon de modeler, et quoique sous le rapport de la connaissance de la forme du corps humain, il montre, en général, des qualités artistiques supérieures à celles que possédait celui qui sculpta les marbres de ces bandes et de cet autel, dont les parties les plus géniales sont les amours dans le sur-ornement et les joueuses d'instrument dans les contreforts des soubassements.

Ces travaux ont du reste quelques caractéristiques communes avec les œuvres des Rodari dans la Cathédrale de Côme (v. Pl. 130 fig. 2 et *fig.* 103). dans lesquels plusieurs veulent reconnaître l'influence de la Peinture Padouane.

(1 2 3) Texte It., p. 196.

Et, à mon avis, c' est à un maître lombard élève de Bellano, qui peut-être dut l' aider beaucoup dans un autre travail, qu' il faut attribuer une bonne partie de la patiente exécution des susdites sculptures de S. François-de-la-Vigne commandées à son maître quelques années avant sa mort.

Et puisque je parle de ce sujet, disons tout de suite et pour n'avoir plus à y revenir, quelques mots des autres travaux de cette somptueuse Chapelle.

Cicognara a dit: « Les bas-reliefs et les figurines de sculpture précieuse » aplatie presque imperceptible qu' on aperçoit sur l' autel de fond en comble » orné et richement recouvert, avec le devant offrant l' immense travail du » jugement général, sculpté d' innombrables petites figures, appartiennent à » l' auteur plus ancien. On voit ensuite clairement qu' un sculpteur de plus large » style exécuta tous les prophètes (v. Pl. 55), qui en autant de bustes sont » insérés dans le pourtour de la chapelle, lequel (?) sculpta encore dans le » haut dans une bordure plusieurs traits de la Vierge et du Rédempteur. Tous » ces riches et remarquables travaux semblent avoir été achevés par un ouvrier » plus habile, lequel du plus saillant relief fit les quatre Évangélistes avec le » symbole de chacun sculpté au dessous, et corrigea la trop lourde structure » de tous les carrés, où étaient déjà sculptés d' abord les prophètes; étant trop » larges en proportion de leur hauteur, il ajouta au-dessous de chacun une tête » de petit ange avec ailes, et corrigea les corniches latérales en les conformant » toutes à la hauteur des carrés des Évangélistes (1) ».

Excepté certains éloges et l' attribution des sculptures de la frise à l'exécuteur du parapet de l' autel, il me semble, pour le reste, que Cicognara n' est guère éloigné de la vérité par rapport au temps et aux différents maîtres qui exécutèrent ces travaux. Il a cru en outre que l' auteur des susdits prophètes était le même qui sculpta les demi-figures du Chœur des Frari. Et sans souscrire complètement à cette opinion, je crois cependant pouvoir assigner presque tous les prophètes, sinon à Pietro Lombardo, du moins à quelqu' un des maîtres alliés ou de son atelier et qui en outre durent collaborer avec lui aux décorations extérieures du Sanctuaire de S. Marie-des-Miracles *(v. fig. 104 et 105)*.

Postérieurs, nous l'avons dit, et d'une valeur plus grande, sont les Évangélistes aux côtés de l'autel. Et ici les demi-figures de S. Luc et de S. Mathieu ont de telles analogies avec les travaux d'Antonio et Tullio Lombardo, qu'on peut à juste titre les regarder comme l'œuvre de l'un de ces maîtres. Par contre les deux autres Évangélistes, peut-être un peu antérieurs, sont exécutés par un maître qui se rapproche, il est vrai, du faire des frères Lombardo; mais qui paraît plus génial et qui en particulier dans le partage des plis montre un goût plus animé. Et dans les traits du visage de S. Jean l'Evangéliste, dans la forme des doigts et la manière de disposer les draperies, il me semble

(1) Texte It., p. 197.

deviner le sculpteur qui, dans la Cathédrale de Cesena, exécuta les différentes figures de l'abside ou niche de l'autel de la famille Verardo. Artiste distingué qui, dans cet autel, par les gracieuses figures d'anges avec vêtements flottants, laisse entrevoir qu'il a tenu compte des Victoires ou Renommées sculptées par Antonio Rizzo dans l'Escalier des Géants.

A propos des petits autels de S. Jacques et de S. Paul que fit ériger Cristoforo Moro dans la Basilique de S. Marc, j'ai exposé un peu plus haut l'opinion qu'ils avaient été conçus par Bellano. Et que le prince se soit encore dans une autre circonstance servi de ce maître, cela me semble ressortir des caractères particuliers du portrait de S. Bernardin *(v. fig. 106)*, buste en terre cuite que le Doge Moro laissa en mourant avec une foule d'autres dons à l'Église de S. Giobbe et qui, à la fin du XVIIe siècle, lorsque fut refait le maître-autel, fut enlevé et transporté dans la sacristie (1).

Et, même sous d'autres aspects, on aurait peine à méconnaître l'influence de l'Art Padouan à Venise.

Parmi les villes de la haute Italie où se faisait plus vivement sentir le mouvement artistique, Padoue occupe de bonne heure un rang distingué dans l'histoire de la Renaissance; non seulement par les modèles fournis par Donatello et ses élèves et compagnons, dont quelques-uns y fixèrent aussi leur demeure; mais surtout grâce à l'École ou Académie de peinture dont Squarcione fut le centre et l'âme et qui s'étendit ensuite si largement à Trévise, à Vicence, à Mantoue, à Ferrare, à Bologne, dans les Marches et autres pays, et de laquelle sortit ce grand maître dans les Arts du dessin qui s'appelle Andrea Mantegna.

A cette école se formèrent encore Jean d'Allemagne, les Vivarini et autres peintres muranais, et d'elle sortit aussi certainement le maître à qui l'on doit les mosaïques *(v. fig. 109)* qui dans la voûte de la Chapelle des Mascoli à S. Marc font face et suite (2) aux travaux du peintre Michele Zambono, fils de Taddeo *(v. fig. 108)*.

L'influence de Mantegna s'étendit également aux sculpteurs de son temps et, soit par le sentiment et le goût pittoresque des compositions, soit par la manière de draper les figures, elle se reflète non seulement dans les œuvres des maîtres Padouans, mais encore dans certaines sculptures d'Antonio Rizzo et de Pietro Lombardo.

P. Selvatico disait à propos de S. Giobbe: « Ce n'est pas seulement dans » la porte et dans la chapelle majeure que notre église laisse paraître les » grâces charmantes de la renaissance, mais encore dans les deux autres que » l'on voit à gauche en entrant. Dans la première (P) érigée aux frais de Pietro

(1 2) Texte It., p. 197 et 198.

» Grimani, le grand arc est décoré de fruits et de feuillages et supporté par » des pilastres corinthiens, dont le sage entablement *(v. fig. 110)* tourne sur les » quatre (?) côtés autour de la chapelle même. Sur l'autel *(v. fig. 111)* est une » statue de S. Luc, qui, quoique proclamée très belle par Moschini, est bien » loin d'être telle: à côté d'elle sont deux anges; sur le parapet de l'autel est » un S. Pierre en demi-relief. Sansovino a écrit que toutes ces œuvres avaient » été sculptées par un Antonio Roselli de Florence, que Bottari, dans ses com- » mentaires de Vasari, croit être l'Antonio Rossellini, qui avec Bernardo son » frère fut une des lumières de la sculpture florentine. Toutefois à ce sujet » Cicognara observe avec raison qu'il y a une trop grande différence entre » ces œuvres médiocres de S. Giobbe et les œuvres si remarquables (v. Pl. 148 » le bas-relief qui se trouve au Musée de Berlin), que Florence garde de Ros- » sellini, pour qu'on puisse souscrire au sentiment du crédule annotateur. Il » est *incontestable* d'ailleurs que cette chapelle Grimani accuse dans le goût des » ornements et dans les modénatures le faire des Toscans. Et il apparaît *éga- » lement* dans la suivante (P), elle aussi décorée d'une ancône très ornée et des » pilastres accoutumés *(v. fig. 112)*. La voûte est partagée en cercles renfermant » les Évangélistes en terre cuite peints et vernis à la façon des travaux de la » famille Dalla Robbia *(v. fig. 113)*. Ces demi-figures ne sont pas grand'chose, » mais rappellent sans doute le pur style florentin d'alors [1] ».

Il semble vraiment impossible que des critiques d'art aussi *renommés* ne se soient pas aperçu du *quiproquo* commis par Sansovino qui confond l'auteur de l'autel de S. Luc ou des Grimani avec celui de l'autel de la Vierge dans la Chapelle Martini contiguë, et cela est d'autant plus étonnant que les différences de style de ces deux œuvres, on peut le dire, parlent assez d'elles-mêmes (v. Pl. 44 fig. 1 et *fig. 111)*. Comment essayer de les combiner avec l'assertion de Sansovino déclarant qu'il a retrouvé le faire toscan dans les détails de la Chapelle Grimani !

Alfr. G. Meyer, dans son remarquable travail sur les monuments funéraires vénitiens de la première Renaissance [2], a cru au contraire devoir attribuer l'autel des Martini à Bellano. Mais comme cela ressort de la comparaison des autres travaux d'Antonio Rossellino (Gambarelli), tels que le tombeau du Cardinal Jacques de Portugal à S. Miniato à Florence (V. Pl. 44 fig. 2) et celui de Marie d'Aragon, épouse d'Antoine Piccolomini, dans l'Église de Montoliveto à Naples, terminé par Benedetto de Maiano, et comme finalement l'a déterminé Schmarsow [3] qui a également l'erreur d'ubiquité de Sansovino: le projet de l'autel appartient au contraire à Rosellino qui, excepté la seule statuette de S. Jean-Baptiste, confia l'exécution des sculptures à quelque élève ou parent beaucoup moins habile que lui à manier le marbre [4].

[1 2 3 4] Texte It., p. 199.

Et toscans sont en outre les ciseaux qui sculptèrent la plupart des faibles décorations de l'autel (analogues à celles du monument de Barbara Manfredi dans l'Église de S. Biagio à Forli, exécuté par Francesco di Simone de Florence) et les feuillages secs à lobes lancéolés tant dans la clef de voûte de l'arc que dans les classiques chapiteaux des pilastres (de pierre noire) à cannelures de l'entrée (*v. fig. 112*).

Florentine la belle guirlande du devant de l'archivolte, mais non celle de l'intrados ressemblant à celles des petites Chapelles sur les côtés du presbyterium: et même je crois probable l'intervention de l'un des maîtres lombards demeurant alors à Venise et peut-être de Taddeo qui, avec ses compagnons Baldassare et Gaspare, exécuta des ornements identiques pour la porte de l'Eglise de S. Dominique à Récanati. Et, à mon avis, celui qui dirigea les travaux de cette Chapelle dut également recourir à quelque tailleur de pierres établi parmi nous.

Quant aux décorations en terre cuite peinte et vernissée qui furent appliquées à la voûte à voile pour ne pas dire *à la façon* des Dalla Robbia, comme l'a fait Selvatico, il est bien plus juste de les attribuer directement à l'atelier des Della Robbia.

Relativement enfin aux maîtres toscans qui pourraient avoir pris part aux travaux de cette Chapelle ([1]), je citerai un certain Giovanni, fils de Bartolomeo de Florence, tailleur de pierres qui en 1472 habitait dans le quartier de S. Luc à Venise ([2]), juste au moment où était exécuté ou déja terminé le prolongement de l'Église de S. Giobbe.

Un autre travail qui, à mes yeux, offre ce qu'on appelle la physionomie toscane, c'est l'élégant monument pensile de Noble Federico Corner (dont le nom se trouve lié d'une manière spéciale à celui des citoyens qui se distinguèrent le plus dans la guerre de Chioggia contre les Génois), érigé à sa mémoire par ses neveux dans la Chapelle construite aux Frari par son fils Giovanni dans la première moitié du XV[e] siècle et conformément aux testaments faits par le père dans les années 1378 et 1382 ([3]).

Ce monument (*v. fig. 114*) qu'on voit aujourd'hui au-dessus de la porte ogivale qui du transept de l'Église conduit dans l'oratoire dédié à S. Marc, était sans doute déjà exécuté en 1474 lorsque Bartolomeo Vivarini achevait de peindre les compartiments du gracieux triptyque qui ornait autrefois si richement l'autel de cette Chapelle (remarquable encore par d'autres souvenirs artistiques) et qui, déplacé, a été, lui aussi, fixé en haut sur les murailles de l'Église ([4]).

F. Sansovino, à propos des tombeaux les plus importants de ce Temple, écrivait que « l'Ange dans la chapelle de S. Marc était de la main de Jacomo

([1 2 3 4]) Texte It., p. 199 et 200.

Padovano (¹) ». Artiste tout à fait inconnu et que je ne crois pas pouvoir identifier avec maître Giacomo di Filippo, orfèvre distingué de Padoue qui travailla encore pour plusieurs Églises de Venise, mais ni là ni ailleurs comme sculpteur.

Et je crois plutôt qu'il s'agit d'un sculpteur toscan demeurant à Padoue, et ceci me paraît plus probable, étant donné les analogies que je retrouve entre cette belle statue et un très remarquable groupe en terre cuite, toscan, représentant la Vierge assise avec l'Enfant, existant dans un dépôt de l'Église de Sainte-Justine à Padoue.

La forme d'ensemble de ce monument a été souvent reproduite dans des travaux moins importants, reliquaires et petits autels pensiles dans les Églises et sur la voie publique, et sous cette dernière forme elle a été à Venise souvent employée à l'extérieur des habitations comme marque de propriété de certaines confréries. Ainsi (pour n'en citer qu'un exemple) dans les maisons jadis des Cavazza aux Jésuites, reconstruites dans les dernières années du XVᵉ siècle par la Confrérie de la Charité (²), et dans celle des Tomasi à la Merceria reconstruites de 1492 à 1494 par la Confrérie de la Miséricorde, et dont le petit autel pensile (*v. fig. 115*), lui aussi, peint et doré à l'origine, fut exécuté par un certain Marco Pirfeto (³), sculpteur médiocre, qui a ici l'empreinte lombarde et qui descendait peut-être de la famille de ce Perfetto di Giovanni, lequel en 1411 faisait de la sculpture avec maître Albizo di Pietro à Santa Maria del Fiore de Florence.

Mais sans aucun doute bien plus considérable devait être le tabernacle ou *capitello* (vendu à l'étranger) que le célèbre sculpteur Gianmaria de Padoue demeurant à Venise à S. Barnaba, sculptait en 1522 pour les maisons du Pont des Ferali, rebâties par la susdite Confrérie de la Charité sur le terrain que Paolo da Monte, graveur sur métaux, avait, en mourant, laissé à cette association (⁴).

Reprenant le fil de mon travail, je dois également citer comme un produit de l'art toscan (c'est-à-dire de quelqu'un des maîtres qui travaillèrent à Padoue avec Donatello) le fin bas-relief en marbre représentant la Madone avec l'Enfant qui tient de ses petites mains un petit oiseau (*v. fig, 116*), qui se trouve dans la rue à côté de l'Église de la Pietà. Motif excessivement gracieux, répété très fréquemment et même en plastique et dont le Musée Civique possède une reproduction plus grande en pâte de papier avec traces de polychromie (⁵).

La Chapelle des Grimani à S. Giobbe était originairement dédiée à S. Luc et ce n'est qu'en 1539 qu'elle fut cédée à Pietro Grimani qui fit enfoncer dans l'arc la clef de voûte portant ses armoiries et qui en 1553 fut enterré en ce lieu.

(¹ ² ³ ⁴ ⁵) Texte It., p. 200 et 201.

Comme l'indiquent les caractères architectoniques et ornementaux (*v. fig. 110*), cette Chapelle fut très probablement construite au commencement du XVI[e] siècle, et l'architecte, quoique sous une forme plus large et importante, ne voulut pas s'écarter du type de l'encadrement de la Chapelle Martini ; mais orna la bande supérieure de l'architrave d'une légère frise à nielle au lieu de cannelures.

La décoration des chapiteaux a le caractère lombard ; mais la découpure des feuillages (quoique nettement fouillés) est un peu trop uniforme.

Belles sont les guirlandes de l'archivolte et si, par le modelé des masses, elles n'atteignent pas l'effet vivant de la merveilleuse guirlande de l'arc de triomphe de Sainte-Marie-des-Miracles (V. Partie II Pl. 21), elles n'en sont pas moins exécutées par un ciseau très analogue et peuvent être rangées parmi les meilleures du genre.

La pala d'autel (que je crois à peu près contemporaine de la construction de la Chapelle) comme l'indiquent et les niches latérales, et les mutilations des petits pilastres et l'absence de certains membres dans les impostes et les corniches, doit avoir subi des remaniements, sans doute lorsque Pietro Grimani ou ses héritiers firent appliquer le modeste parapet avec la statue de S. Pierre et les armoiries de la famille (*v. fig. 111)*.

Les ornements du soubassement de la pala sont bien dessinés et exécutés avec assez de soin, et quoique les statues, spécialement des amours ou anges, laissent quelque peu à désirer sous le rapport du mouvement et de l'élégance des proportions, et encore que dans toutes s'accuse déjà un certain froid maniérisme classique, ce sont toutefois des travaux d'un mérite peu ordinaire, et la tête de S. Luc par son expression est encore un bon morceau de sculpture.

Les figures des anges ont des rapports avec les amours des monuments de Melchiorre Trévisan (*v. fig. 13*) et de Pasqualigo dans l'Église des Frari (*v, fig. 117*), et la figure du saint Patron a de grandes analogies avec les statues de l'autel érigé par Paolo Trévisan à Sainte-Marie-Mater-Domini (*v. Pl. 133 fig.* 2), travail, comme l'assure Sansovino et comme on peut d'ailleurs le déduire d'un document ([1]), exécuté en grande partie par Lorenzo Bregno et terminé après sa mort (1524) par Antonio di Giovanni Minello des Bardi, de Padoue.

On peut donc, à mon avis, supposer avec quelque certitude que Bregno est aussi l'auteur du susdit autel de S. Luc.

Quant à l'ordre donné par le Doge Moro de *faire les chapelles*, je dois prévenir le lecteur qu'alors le mot *capelle* n'indiquait pas toujours des édifices spéciaux ou des portions des Églises formées par les enfoncements des nefs ou par d'autres constructions bien distinctes ; mais cette expression servait encore à désigner les autels exclusivement et la place qu'ils occupaient.

Les additions et les modifications apportées à cette Église au XVI[e] et

([1]) Texte It., p. 201 et 202.

au XVII[e] siècle ne permettent cependant pas de décider si réellement ce prince ordonna seulement l'érection des autels ou même d'un oratoire quelconque.

Et à ce propos il est utile de rappeler que, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, étaient encore en usage les autels formés de coffres ou tables sur lesquelles on plaçait des ancônes ou pales de bois avec peintures richement encadrées, comme on le voit dans la Chapelle des Corner (1474) aux Frari, comme on le fit en 1488 dans la sacristie de cette dernière Église, et comme en témoignent éloquemment les planches et ancônes recueillies dans nos Musées et ceux de l'étranger.

En bois était également la pala du maître-autel de S. Giobbe, provenant de l'Église primitive, comme celle qui, d'après Sansovino, dédiée à S. André, avait été peinte par Francesco de' Franceschi et sculptée par Gaspare Moranzone (1), et comme le triptyque de l'Annonciation aujourd'hui dans la sacristie sur le soi-disant autel de S. Luc; triptyque qui était d'abord placé sous la chaire à l'endroit (S) de la nef où le sculpteur parisien Claude Perrault fut chargé d'élever le monument de René comte d'Argenson († 1651): vrai délire d'un barochisme monstrueux.

Basaiti, Carpaccio, Previtali, Paris Bordone, Savoldo firent ici preuve de talent dans les tableaux dont les chargèrent les différentes familles auxquelles on accordait peu à peu l'usage des premiers autels, mais plus que tous les autres se distingua Jean Bellini avec la grande pala de l'autel dédié à S. Job (N), représentant la Madone sur un trône avec l'Enfant, S. Job, S. Jean-Baptiste, S. Sébastien, S. Louis, S. François et deux jeunes gens jouant de la musique. Peinture qui avec d'autres de cette Église est allée enrichir la Galerie R. de Venise, et qui, d'après Sansovino, serait le premier tableau à l'huile exécuté par ce grand maître.

Assertion qui semble indiquer d'une manière approximative que cette œuvre fut commandée peu de temps après la mort du Doge Moro (2).

Il faut admirer également dans l'autel les élégantes proportions de la partie architectonique composée en forme d'entrée voûtée; le type toutefois et la combinaison de certaines membrures de la corniche et des impostes ne sont pas très jolis. Riches et gracieux, quoique tournant à la sécheresse, sont les divers ornements sculptés dans le parapet, sur la frise du soubassement de la pale, le long des pilastres, dans la partie supérieure et sur les chapiteaux qui au lieu de volutes ont des dauphins; chapiteaux qui sont en outre répétés dans la perspective du tableau.

Deux autres autels semblables et exécutés par les mêmes ciseaux existent encore aujourd'hui à Venise; l'un, que je regarde comme inférieur à tous (v. Pl. 103 fig. 1), se trouve aux Ss. Jean-et-Paul à droite en entrant par la porte

(1 2) Texte It., p. 202.

principale, et est celui qui renfermait à l'origine la fameuse pala peinte en détrempe par le même Bellini, brûlée en 1867 avec le S. Pierre Martyr du Titien dans l'incendie de la Chapelle du Rosaire; l'autre a été placé par l'autorité dans l'Église de la Madonna dell'Orto et sert d'encadrement à un tableau de Cima de Conegliano.

Il y a quelques années, j'ai eu également l'occasion de voir dans un dépôt de marbres plusieurs fragments, eux aussi de pierre istrienne, qui certainement avaient fait partie d'autres œuvres du même genre; et je sus de bonne source qu'un autel semblable (mais un peu moins grand) provenant de S. André de la Chartreuse avait été en 1846, après réparation, vendu pour quelques florins à un marchand étranger.

On peut donc conclure que ce type d'autels monumentaux commençait déjà à être en vogue parmi nous vers la fin du XVe siècle, lorsque les peintres voulurent réunir et grouper en grands tableaux ou compositions les divers personnages religieux qu'on avait coutume, au contraire, d'après un vieil usage, de disposer d'abord séparément dans les compartiments bien distincts des ancônes.

Des petits autels que l'on voit aujourd'hui à S. Giobbe sur les côtés du Presbyterium, celui des Marin (H) fut érigé en 1502, l'autre des Corner (J) en 1586.

Cette Église fut consacrée solennellement le 14 Avril 1498 et la seconde fois en l'année 1587.

Monument de Pietro Mocenigo (v. Pl. 62). Le 4 Mars 1481, à la veille d'élever l'Oratoire de Sainte-Marie-des-Miracles, les procurateurs de cette fabrique passaient *marché avec Maistro Piero Lombardo lequel a fait le tombeau de m. Pietro Mocenigo Prince de Venise aux Ss. Jean et Paul*». Indication provenant de bonne source et qui correspond bien au passage suivant de Sansovino: « S. Jean et Paul... Pietro Mocénigo, 72° Doge, en l'année 1475, dans un très « riche tombeau de pierre Istrienne avec 17 statues de marbre grandeur natu- « relle, sculptées par Pietro Lombardo, et par Antonio, et Tullio ses fils, avec « la statue pédestre sur le cercueil, avec ces mots sur le flanc EX HOSTIUM » MANUBIIS et à juste-titre, à cause de ses exploits sur mer » etc. (1).

Pietro Mocénigo mourut le 23 Février 1476, et par conséquent le travail de ce riche monument dut être vivement conduit pour être terminé au bout de cinq années seulement (2).

Moins important, soit en lui-même soit pour l'ordonnance architectonique, que le monument Tron, dont l'influence manifeste du reste apparaît bien plus dans l'ensemble allégorique, l'esprit et le mérite artistique de la composition, dont le concept fut presque entièment consacré à glorifier les victoires et les exploits militaires de Mocénigo. Sans l'agile statue du Sauveur qui se dresse

(1 2) Teste It., p. 203.

sur l'arc extrême, sans les statues expressives des anges à ses côtés, et le bas-relief final avec les Marie devant le tombeau vide de la Résurrection ([1]), on aurait ici moins un monument funèbre chrétien, que l'illusion d'un triomphe de Rome paienne.

Telle était la marche des choses, ainsi se manifestait l'éducation raffinée et le goût entrainé par la propagande toujours plus envahissante des traditions antiques. Et l'artiste sut parfaitement s'identifier avec l'esprit du milieu et se faire l'interprète de la recherche extraordinaire de la pompe et de ce puissant sentiment d'émulation qui, à un degré demesurément orgueilleux, distinguait nos prémières familles patriciennes.

Nouvelle si non dans les détails du moins dans l'ensemble est la pensée du majestueux groupe qui avec des lignes si magistrales occupe l'arche, et non moins admirable est la manière dont ce concept a été développé par le sculpteur. Il est bien difficile de retrouver une figure ou un portrait qui mieux que celle du Doge Pietro Mocenigo exprime et l'esprit guerrier et la dignité souveraine. Et quel habile contraste entre cette imposante figure et l'attitude gracieuse et les corps délicats des jeunes gens voisins !

Du groupe de ces trois statues la pensée se reporte à d'autres œuvres de notre Renaissance qu'elle inspira successivement ; par exemple aux monuments de Giovanni Emo (*v. fig. 18-21*)., de Giacomo Marcello (v. la Planche du frontispice de ce volume) d'Agostino Onigo (v. Pl. 79-80 fig. 1) et de Melchiore Trevisan (*v. fig. 13*); dans lequelles également la figure du protagoniste se dresse pleine de vie sur le tombeau comme pour montrer que la mémoire des grands hommes leur survit au delà de la mort. Excellent, sinon original, est d'ailleurs le concept des trois guerriers d'âge différent qui soutiennent le cercueil sur lequel est Mocénigo, statues expressives, élégamment proportionnées dans les membres et exécutées par un maître très correct et plein de bon goût, qui d'une manière toute particulière fait preuve d'habileté dans la figure plus juvénile, remarquable encore par sa cotte d'armes disposée et comprise avec grâce et naturel.

Dans les antestatures du cercueil sont rappelés les saints patrons Théodore et Georges, et sur le devant aux côtés de l'inscription sont sculptées deux actions d'éclat où se manifestèrent davantage la valeur et le jugement de Pietro Mocenigo ; l'une le représente à l'entrée de Scutari et l'autre lorsque, ayant dompté les rebelles de Chypre, il offre les clefs de Famagosta à la reine Caterina Cornaro (*v. fig. 118*). Cette composition, quoique destinée à être vue de loin et malgré ses petites dimensions, se déroule avec un grand sentiment pictural et a le mérite d'un grand tableau.

L'inspiration des sources classiques suggérait à l'artiste ou aux commet-

([1]) Texte It., p. 203.

tants l' allusion mythologique (à dire vrai ampoulée) des travaux d' Hercule cóntre l'hydre et le lion, exprimée dans les bas-reliefs du stéréobate ; le premier non pas très heureusement, le second mieux réussi (*v. fig. 89*), mais péchant légèrement par le défaut d'expression anatomique des membres, relativement au sujet qui devait rappeler l'idéal de la force en action. Défaut relatif et provenant de la tendance particulière au XVe siècle qui avait peine à sacrifier la grâce et l'élégance au profit de l'énergie musculaire des formes.

Les six statues de guerriers en costume romain disposées dans les maigres niches des côtés, répondent bien au concept et au caractère de la composition centrale; toutefois la manière peu tranchée ou résolue dont elles se dressent presque toutes et les allures assez peu dégagées dans le reste, donnent à ces sculptures une valeur secondaire. Malgré cela, elles méritent d'être remarquées pour la bonne facture des mains et des visages, dont quelques-uns rappellent sans doute les traits de quelque héros ou empereur romain.

Plus remarquables, spécialement par les plis des vêtements, sont les deux Saints (*v. fig. 88*) qui devaient autrefois si heureusement dominer, avec la majestueuse figure du Sauveur, le sommet du monument.

A quel point ou dans quelle mesure, Antonio et Tullio Lombardo, déjà passés maîtres sculpteurs en 1475, aidèrent-ils leur père, je ne saurais le dire au juste; mais étant donné l' harmonie qui règne dans toutes les différentes figures de ce chef-d'œuvre où dominent incontestablement les caractères de Pietro Lombardo, il me semble qu' ils n' ont eu ici qu' un rôle artistique secondaire, à savoir dans l' ébauche des statues, dans l' achèvement de quelque torse, de certaines têtes et extrémités et dans la facture des détails.

Leurs manières sont beaucoup plus évidentes dans les deux guerriers porte-écusson de la façade du palais dit *de l'Ambassadeur* (v. Vol. I, page 32 et *fig. 42*) (¹), lesquels ont également une grande analogie avec les figures des niches du tombeau de Pietro Mocénigo.

Là aussi la partie ornementale n' est pas sans mérite; ainsi les trophées de la base, les souples feuillages des pilastres, les décorations de l' archivolte et des différentes frises et en particulier l' ornement avec mascaron dans le frontispice de l' arcade choisi avec raison pour modèle dans beaucoup d' écoles et qui a probablement été exécuté par l' un des fils de Pietro Lombardo, très habiles dans les travaux de ce genre.

Les analogies des figures et des détails architectoniques que je rencontre en comparant ce mausolée avec le **monument du Doge Niccolò Marcello** (²), m'amènent à attribuer au même auteur cette œuvre très importante (v. Pl. 75).

Niccolò Marcello mourut en 1474 et eut pour successeur le Doge Pietro Mocénigo; il semblerait donc (et aussi pour son moins d' importance) que le

(¹ ²) Texte It., p. 204.

tombeau du Doge Marcello dût avoir chronologiquement la préséance. Mais, à mon avis, cette hypothèse a contre elle jusqu'à un certain point les caractères mêmes de l'œuvre, laquelle, soit dans la structure et dans le développement des formes architectoniques, soit dans le partie statuaire, trahit un goût plus raffiné et sur quelques points une tendance plus accusée au conventionnalisme classique.

Je ne veux pas d'ailleurs admettre que ces travaux soient séparés par un laps de temps considérable, car, à cette époque d'activité fébrile, l'évolution artistiqne fut extrêmement rapide; l'Art, dans la famille même des Lombardo, en une quinzaine d'années seulement, put franchir l'énorme distance qui sépare le monument de Pietro Mocénigo de celui du Doge Andrea Vendramin (v. Pl. 95), lequel a sa genèse architectonique dans le tombeau de Niccolò Marcello. Tombeau qui possède en outre deux excellents titres de parenté avec celui que le médecin Giacomo Suriano de Rimini se fit élever entre les années 1488 [1] et 1493 [2] dans l'Église de S. Stefano (v. Pl. 75 fig. 1), et qui, étant donné le caractère des détails décoratifs, me paraît postérieur de quelques années au susdit monument Marcello. P. Selvatico et autres reprochent justement à l'auteur de cette œuvre la disproportion entre la partie arquée et la hauteur des soutiens et par conséquent la trop grande largeur de l'entre-colonnement. Mais à part ces défauts d'équilibre et d'élégance dans les masses, souvent inhérents à la mise en œuvre de nouveaux concepts, on ne peut pas méconnaître les grandes qualités de ce travail.

On admire le motif du catafalque ou *feretrum*, élégamment profilé supporté par des chevalets en X, dont nous avons toutefois des exemples antérieurs dans les monuments toscans, et que Pietro Lombardo reproduisit ensuite sous une forme plus grandiose et avec plus de richesse décorative dans le beau sarcophage de l'Évêque Giovanni Zanetti, dans la Cathédrale de Trévise (v. Pl. 79-80 fig. 2).

Quelque peu lourd est, au contraire, le corps du tombeau placé dessous: toutefois, à mon avis, il devait être à l'origine agrémenté de quelque ornement, et par conséquent le revêtement de marbres bigarrés des compartiments du devant ne serait qu'une simplification apportée par les restaurateurs du siècle dernier.

Gracieuses sont les colonnes isolées, à fûts cannelés de différentes manières, avec leurs piédestaux cylindriques en forme d'autels et ornés de chérubins et petits festons, analogues de forme à ceux bien plus grandioses de la Chapelle Corner aux Ss. Apôtres (*v. fig. 119*).

En dehors du couronnement, d'un type quelque peu bizarrement libre, et dont la proche répétition des gorges droites est quelque peu discutable,

(1 2) Texte It., p. 204.

toutes les modénatures (semblables à celles du **monument Suriano**) soit pour les proportions, soit pour le mouvement des profils, témoignent du goût délicat de l'architecte.

Parmi les ornements variés répandus à profusion dans cette œuvre il faut donner une attention particulière à la gracieuse composition du catafalque, aux décorations du stylobate, des niches et de la bordure qui a de grandes analogies avec celle qui court en bas dans la nef de S. Marie-des-Miracles.

La décoration statuaire (excepté les médaillons romanisants, des panaches et cette espèce de cariatides ou mieux télamons à moitié transformés en animaux qui supportent le plan ou la corniche sur laquelle reposent les colonnes et le cercueil) s'appuie sur un concept allégorique chrétien, rendu par l'image du Rédempteur dans le haut, par les quatres vertus Cardinales dans les côtés et par le bas-relief de la lunette, dans lequel le Doge protégé et assisté par S. Marc et par S. Georges implore la bénédiction de l'Enfant qui est sur le sein de Marie assise sur un trône. Sujet bien développé qu'on voit reproduit sur beaucoup d'autres monuments funéraires et dans plusieurs tableaux.

Dans cette composition la forme de l'Enfant a peu de valeur et çà et là apparaît timidement le conventionnalisme des fils de Pietro Lombardo, particulièrement dans la figure de S. Georges. Dans le vêtement de la Madone les lignes des plis et la façon dont elles sont exécutées rappellent très bien l'ange assis sur le Tombeau du Christ dans le bas-relief terminal du susdit monument Mocénigo.

Légères sont les proportions de statues de femmes dans les niches, et les têtes qui ont des analogies avec l'Annonciation dans l'arc de triomphe de S. Giobbe ne sont pas dénuées d'expression. La forme plutôt large des deltoïdes, le modelé arrondi des bras, le goût avec lequel sont traitées les mains et la façon d'équarrir et de détailler les plis des vêtements, qui sur certains points donnent même l'idée de la soie chiffonnée ou de linges humides collés sur les membres, tout cela, dis-je, a de telles analogies avec les travaux déjà étudiés ou cités de Pietro Mocénigo, qu'on ne peut hésiter à lui assigner encore ces sculptures.

Certains critiques voudraient au contraire les attribuer à l'auteur des principales statues du mausolée Tron, c'est-à-dire à Antonio Rizzo; mais bien différente est la forme des corps de femmes sculptés par ce maître et en particulier quant aux rapports anatomiques entre les épaules, le thorax et le bassin. Ni les figures de femmes aux côtés majestueux, ni la forme et les attaches des membres et des extrémités, ni le choix des poses et encore moins la manière d'arranger les vêtements, ne peuvent le moins du monde se prêter à cette adjudication.

Sans doute Rizzo, comme tout grand maître de la Renaissance, doit avoir

influé sur le goût des artistes du milieu; mais cette influence dans le monument du Doge Marcello n'apparaît que dans la statue de la Justice et même là d'une façon si limitée, qu'elle n'altère pas les caractères particuliers de Pietro Lombardo de manière à le confondre avec le fameux sculpteur d'Ève.

Une certaine tendance classique se manifeste dans les statues des vertus cardinales dans le parallélisme des plis inférieurs des vêtiments de dessous et dans le modelé simplifié de certaines parties telles que les bras et le cou.

Là où, au contraire, Pietro Lombardo demeure fidèle au premier vérisme et en offre l'un des meilleurs exemples, c'est dans la figure grandiose et bien drapée du défunt; elle n'est pas seulement merveilleusement sculptée, elle exprime encore au degré le plus élevé le calme solennel du dernier sommeil et l'imposante noblesse du prince. Et dans ce portrait auguste, comme dans le portrait fièrement majestueux du Doge Pietro Mocénigo, se révéle tout entière la puissance d'un artiste éminent.

Les nus des petits génies qui déploient le cartel avec l'inscription ont, eux aussi, des affinités avec les anges des panaches de la Chapelle majeure de S. Giobbe; au contraire la belle tête ailée du catafalque et les chérubins sous les niches rappellent plutôt les décorations des chapiteaux pensiles des Chapelles de S. Michel et la frise de la porte des Ss. Philippe-et-Jacques (*v. fig. 49*), exécutés, comme je l'ai dit, par d'autres maîtres.

Absolument insignifiante et non assurément exécutée par Pietro Lombardo est la demi-figure du Rédempteur sur le toit creusé en tuile du monument, et l'on ne saurait dire que tous les ornements ont été exécutés dans l'atelier de ce maître, lequel devant en même temps s'occuper des différentes et nombreuses œuvres de l'Église des Miracles, fut très vraisemblablement, même dans ce tombeau, aidé par d'autres artistes et spécialement par ce Giovanni Buora qui, à peu de temps de là, apparaît comme son compagnon dans la reconstruction de la Scuola de S. Marc.

En 1480 Pietro Lombardo figure dans un contrat entre les moines de S. Antoine Abbé et les maîtres maçons Giovanni di Giacomo de Côme et Andrea crémonais pour les travaux du réfectoire et des annexes de ce couvent [1].

Cependant la réputation de Lombardo même comme architecte, allait toujours croissant et bientôt on lui confia l'érection de l'un des plus importants édifices religieux, c'est-à-dire du **Sanctuaire de S. Marie-des-Miracles**; œuvre qui suffirait, à elle seule, pour le ranger parmi les premiers artistes de notre Renaissance.

D'après Malipiero [2], c'est en 1480 « qu'a commencé la dévotion à la » Madone des Miracles, laquelle était à la porte de la Corte Nuova vis-à-vis la

(1 2) Texte It., p. 205.

» maison Amai, dans la ruelle; et à cause du concours du peuple, il a été » nécessaire d'enlever l'image, et de la porter dans la Cour de la maison » Amai; et il a été fait de riches offrandes de cires, statues, deniers et argents; » si bien qu'on a trouvé environ quatre cents ducats par mois: et ceux du » quartier ont nommé six Procurateurs; et entre autres, Lunardo Lorédan, » Procurateur. Et avec le temps on a recueilli trente mille ducats; et avec » cette somme on a acheté la cour neuve des maisons Bembo, Querini et Baroci; » et là a été construit un très beau temple, avec un moutier; et dedans l'on » a mis les dames religieuses de Sainte-Claire de Murano ».

Ce document succint est entouré et suivi d'autres mémoires de chroniqueurs et d'écrivains (1), et parmi eux le moins intéressant n'est pas la *Petite Chronique de l'origine, principe et fondation de l'Église et Monastère de la Madone des Miracles de Venise*, imprimée dans cette ville en 1664, dont l'auteur, qui se cache sous les initiales D. S. R., affirme l'avoir tirée de certains papiers *anciens très confus et lacérés* et d'un *livre manuscrit qui a deux cents ans.*

Plusieurs ont puisé, plus ou moins discrètement, à cette Chronique, jusqu'à ce qu'en 1887 Giacomo Boni pût découvrir un manuscrit de la seconde moitié du XVe siècle (avec notes) intitulé: *Mémoires laissés par Francesco Amadi concernant sa famille* (2), où se trouve la copie d'une Relation générale de la fin du XVe siècle, concernant la construction de cette Église et du monastère attenant. Boni, dans son savant travail sur ce monument (3), après avoir mis la Chronique en regard de ce manuscrit, compléta judicieusement l'une par l'autre, relevant en outre le passage où le compilateur du XVIIe siècle avait altéré le sens de la susdite Relation originale.

Malgré de patientes recherches, n'ayant pu découvrir aucun autre document important, qui rappelle directement ces travaux, je me vois par conséquent obligé de recourir aux mêmes sources pour retracer en quelque sorte l'Histoire de ce Sanctuaire.

Angelo Amadi (né en 1425) raconte que, en 1408, son oncle, *che fù m. Francesco degl'Amadi, che fù di m. Giovanni*, ayant fait peindre une ancône avec l'effigie de la Madone avec l'Enfant (*v. fig. 120*) et S. Jacques Apôtre et S. Antoine à ses côtés, la fit placer *al modo nostro Venetiano* (4) à l'angle sur la rue *ou canton* d'une maison voisine de la sienne.

Non seulement le compilateur de la susdite *Cronichetta*, mais encore Flaminio Corner (5) qui eut, lui aussi, communication du manuscrit Amadi, racontent que l'image de la Madone fut exécutée par *Maître Nicolò peintre très célèbre en ce temps* (6). Maître que d'autres ensuite ont voulu identifier avec *Nicholaus filius magistri petri pictoris de veneciis.... qui moratur in chapite pontis paradixi*, lequel en 1394, avait fait pour Vulciano Belgarzone de Zara le tableau qui est

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 205

aujourd'hui à la Galerie R. de Venise, et qui dans une Croix sculptée par Caterino Moranzone et par lui peinte pour les moines Augustins de la terre de Verruchio, est ainsi désigné: *MCCCCIIII Nicolaus Paradixi Miles de Veneciis pinxit et Chatarinus sancti luce incixit* (1).

A en croire les Chroniques, l'ancône qu'avait fait peindre Francesco Amadi *fut quelque temps sans faire de miracles. En 1480 messire Marco de' Pasti* (fils de Jacques, sans doute orfèvre, dont la boutique était près de là) *y allumait des lampes et des cierges, spécialement le samedi, et l'ornait de fleurs et de verdure, ce qui fit que les gens commencèrent à l'avoir en grande vénération* (2).

Mais Lodovico Barozzi, propriétaire de la maison à laquelle l'ancône était suspendue, ayant décidé de la faire transporter à S. Moise où il demeurait, Angelo Amadi dans les derniers jours d'Août 1480 l'enleva de cet endroit et la fit placer dans la cour de son habitation (3), en attendant qu'il eût recueilli des offrandes, acheté et démoli certaines maisons voisines pour commencer la construction d'une Église destinée au culte de l'image

Barozzi qui réclamait la propriété de l'ancône intenta un procès aux Amadi; mais inutilement, car le 28 Septembre de la même année le tribunal déclarait justement:.... *ipsam imaginem, et anchonam esse illorum de Chà Amadi, et conseguenter posse stare in eorum domo sicut nunc est, quo usque factum fuerit Sacellum, seu Ecclesia in venerationem ipsius Beatissimae Virginis in loco ubi nunc dirutae sunt domus, quae emptae sunt in Curia nova Contratae S. Mariae Novae causa Sacelli seu Ecclesiae ipsius fabricandae....* (4).

Outre la permission du Patriarche (21 Octobre 1480), les Procurateurs de la construction obtenaient du Pape Sixte IV une Bulle (13 Janvier 1481) pour l'érection de cette Église et, l'emplacement une fois débarrassé des décombres des maisons renversées, on s'occupait de préparer la translation solennelle de l'ancône déjà proclamée miraculeuse.

Quoique l'exposé de la longue série des miracles attribués à cette image et relatés par les chroniqueurs et la liste des ex-voto et dons qui en furent la conséquence, puissent fournir une ample matière à qui voudrait retracer l'une des époques les plus importantes de l'histoire religieuse de Venise, cependant je ne crois pas devoir retenir longtemps sur ce sujet l'artiste et le lecteur intelligent, pour lesquels l'édifice même est certainement le livre qui, sous la forme la plus splendide, exprime l'intensité de la croyance religieuse qui, à cette heure de réforme, animait ou remuait cette société aussi riche et aussi dépravée que superstitieuse.

Il me suffira de dire ici que la puissance miraculeuse de l'image ne commença à se révéler que beaucoup d'années après 1408; c'est-à-dire un peu après 1467, lorsque le Pape Sixte IV, voulant trancher les différends qui parta-

(1 2 3 4) Texte It., p. 205 et 206.

geaient de plus en plus les théologiens et les savants relativement à l'Immaculée Conception, publia une Constitution par laquelle, louant l'opinion qui déclarait Marie immaculée dès l'origine, il prescrivait de fêter solennellement chaque année ce mystère.

Et c'est précisément du titre d'Immaculée-Conception que, le 25 Février 1481, Maffeo Gherardi, Patriarche de Venise, baptisait l'Église appelée communément S. Marie-des-Miracles. Alors en effet eut lieu avec une pompe extraordinaire la translation de l'image de la maison des Amadi au *Cubiculo over Chiesnola di legname* située au milieu de l'emplacement sur lequel devait s'élever l'Église dont la première pierre fut posée et bénite ce même jour (1).

Les Procurateurs avaient pendant ce temps consulté les plus habiles architectes pour avoir un modèle de l'édifice, et en date du 4 Mars 1481 Angelo Amadi prenait note que: *In questo giorno.... i Magnifici messer Francesco Diedo, el Dottor, m. Francesco Zen, et m. Marco Soranzo, et noi m. Alvise et Angelo Amadi... concludessimo marchado con Maistro Piero Lombardo qual fece il sepolcro di m. Pietro Mocenigo Prencipe di Venetia in S. Giovanni et Paulo, di far a tutta sua spesa si di quadri di terra cotta come di pietra viva con sua calcina et ferri delle Fenestre. Et porte 3, con tre figure di Marmo, sioè una sopra la Porta granda di nostra Donna con due Angeli dai Canti et due Profetti sopra le altre due. Fodrata tutta di fuora di Marmi circumcirca; cioè taole di quelle da Pisa, dil luoco chiamato da Carrara, dove sono i più belli, i quali deno esser vergadi et belli over dei Greci belli et vergadi, ligadi di Pietre da Verona negre et rosse, della miglior sorte che si possa trovar, dal basamento fin la prima cornise, per precio di ducati mille.... Et tutto a sua spesa, et questo appar per i patti et dissegno del Modello, qual sta appresso di m. Francesco Zen procurator di detta Chiesa.*

Après le contrat si sommairement résumé vint l'exécution; on commença les fondations, on disposa les carcasses, on mit en œuvre les divers matériaux pour la pose des premières assises et (conformément à l'usage remis en honneur par la Renaissance) le 2 Mai 1481 *je fis mettre* (continue A. Amadi) *une Médaille de bronze grand module dans le premier pilastre à main gauche en entrant par la porte de l'Église, c'est-à-dire à l'Angle de Pierre de taille sur la rue qui va à Santa Maria Nova* (v. Partie II pl. 1), *sur laquelle médaille est gravé en relief mon portrait d'après nature, avec cette inscription autour:* ANGELUS DE AMATIS, *et sur le revers est un feston ou guirlande d'Épis de blé, dans laquelle sont les Armoiries de la Maison des Amadi divisées au milieu en travers, la partie du dessous est d'or avec deux montagnes d'or qui se touchent. Celle d'en haut qui porte un petit oiseau sur fond azur, est la partie qui part du milieu vers le haut, et au travers de la médaille où est la guirlande on lit l'inscription suivante:* ANNO XPI OPTIMI · MCCCCLXXX (2).

(1 2) Texte It., p. 206 et 207.

De même le 8 j' en ai fait mettre une autre à l'angle à main droite... in Cao l' Église, et le 16..... une autre sous l' Angle en entrant par la porte principale à main droite comme ci-dessus, et le 30 Juillet....... une autre sous l' Angle à main droite en allant par la Place dans le Cao de l' Église comme ci-dessus.

La susdite Chronique, suivant l' orde chronologique, raconte que Pietro Lombardo, avec l' assentiment général, s' occupa des travaux en toute hâte et diligence, recherchanf les pierres les plus belles ([1]) et n' épargnant pas les dépenses pour rendre l' édifice de plus en plus important.

On procédait encore à la construction d'un couvent (décidée dès le principe) pour les religieuses de l' ordre de Sainte-Claire; il fut élevé sur l' emplacement des maisons que l' obstiné Barozzi finit par vendre aux procurateurs, qui à cette époque firent l' échange,

Toutefois l' Église n' avait pas encore *la Chapelle du maître-autel qui ne figurait pas sur le plan d' après lequel travaillait Lombardo.*

C' est à tort toutefois qu'on a voulu conclure, de cette assertion dubitative du compilateur seicentiste, que le projet primitif n' était pas de cet architecte car, comme le remarquait justement Boni, étant dit dans le texte du contrat passé le 4 Mars 1481 que Pietro Lombardo devait construire ce sanctuaire *tout à ses frais, et cela suivant les conditions et plan du modèle* déposé chez l' un des Procurateurs, il est bien logique d' entendre que ce modèle, aussi devait avoir été fait par le même maître entrepreneur des travaux. Et il n' y a pas de raisons qui prouvent le contraire.

On lit dans la *Cronichetta* que, pour compléter le travail, les procurateurs confièrent à Lombardo *le soin de faire le dessin de la dite chapelle et de la voûte de l'église, laquelle, achevée, plut à tous, et le 16 février 1484* (peut-être 1485) *les signori passent marché avec le dit Lombardo pour qu' il assiste au travail de la chapelle et voûte comme proto et conviennent de lui donner annuellement soixante ducats et de payer marbres, chaux, œuvres de maîtrise, et toute autre chose nécessaire* ([2]). *Après avoir pris d'autres maîtrises et réuni les matériaux on commence la Chapelle; les travaux marchent en toute hâte et diligence, sous le contrôle de Lombardo, et les choses vont si bien qu' elles ne sauraient aller mieux.*

Déboursé pour la construction du Monastère, y compris le prix des maisons, jusqu' à 15,000 ducats (?)....

Les travaux, marchant à grands pas, sont à la fin de 1488 presque terminés; on espère qu' à la fin de 1489 les religieuses pourront prendre possession du Monastère et de l'Église, les signori voulant que le Monastère fini reste une année entière inhabité pour empêcher que les Religieuses n' aient à souffrir de l'humidité et de la fraîcheur des murailles. Pendant ce temps on terminera l' Église et la Chapelle qui manque seulement d' une partie de couverture. L'Église paraît aux yeux de tous belle et bien

([1] [2]) Texte It., p. 207.

construite avec fers gros et grands pour la tenir unie ; on n' a pas épargné les frais pour la consacrer à l' éternité...,.

En Novembre 1489 les Signori décident d' aller demander au Patriarche quel jour il pourrait venir établir la clôture des religieuses et bénir l' Église et le lieu; car tout est prêt, et ce qui reste à faire n' exige que quinze ou vingt jours.

Étant convenus avec le Patriarche du 30 Décembre 1489, pendant la nuit l' image fut enlevée du toit ou maison de bois, et placée sur le maître-autel.

Finalement, 12 religieuses du couvent de Sainte-Claire de Murano ayant été désignées, le 31 Décembre 1489 le Patriarche Gherardi bénit l'Église et installa comme Abbesse du monastère sœur Marguerite, la plus âgée des religieuses, et établit la clôture définitive.

Telles sont les principales données historiques sur l' origine et la fondation de cette Église; passons maintenant à l' examen artistiqne de l'œuvre.

Le Sanctuaire de S. Marie-des-Miracles ne dépasse pas en longueur 34 m. 50 et en largeur 11 m. 90, et relativement à l'ordre de temps des constructions et à la forme ou structure, il se compose de deux parties distinctes (1).

Le corps ou nef de l'Église est formé d'un rectangle (2) dont les côtés sont entre eux à peu près comme deux sont à cinq, sur laquelle repose une ample voûte de bois et sur celle-ci un toit à section curviligne revêtu de lames de plomb (v. Pl. 3).

Une porte dans la façade et deux autres de côté sur la rue donnent accès à l'intérieur qui reçoit la lumière par les côtés, par la façade et le fond, au moyen de diverses fenêtres ou ouvertures à double baie.

A l'intérieur, au-dessus de l'entrée principale, supporté par des pilastres et des corbeaux, se trouve l'endroit réservé aux religieuses (3), qui autrefois communiquait avec le monastère voisin au moyen d'une petite porte (F) et un viaduc (v. Pl. 5) démoli en 1865.

Au fond de la nef s'élève un palier (v. encore Pl. 3 et 4) avec sièges en marbre à dossiers, entouré de parapets se terminant aux deux extrémités par deux ambons ou chaires sous lesquelles s'ouvrent les entrées qui en descendant quatre marches mènent à la sacristie.

On monte au palier par un escalier central, plus raide à l'origine et comptant douze degrés à la place des 14 actuels (I).

Vis-à-vis de l'escalier se dresse un majestueux arc de triomphe par lequel on accède au sanctuaire dont le plan n'avait pas encore été fait en 1484.

Sans doute les Procurateurs de la fabrique durent, dès le commencement des travaux, songer à une Chapelle ou abside afin d'y placer l'autel pour l'ancône des Amadi ; et la place ne faisait pas défaut et juste à l'en-

(1 2 3) Texte It., p. 207.

droit le plus opportun. C'est donc à dessein qu'ils écartèrent tout projet relatif au type de cette partie principale tant que le corps antérieur de l'Église n'avait pas été construit pour pouvoir ainsi faire une œuvre proportionnée aux offrandes qu'ils auraient recueillies pendant ce temps. Aussi étant donné la longueur et les proportions de la nef, je crois que le haut palier des ambons était dejà en quelque sorte tracé sur le modèle primitif auquel on ajouta en 1485 le presbyterium.

Celui-ci a la forme d'un quadrilatère et est formé dans le haut de quatre arcs déterminant autant de panaches; on passe graduellement du carré de base au tambour circulaire avec fenêtres sur lequel repose la voûte hémisphérique, en briques, insérée dans la svelte coupole extérieure avec lanterne, construite au contraire en bois et couverte en plomb.

A cette dernière, à cause du défaut d'espace, fut assez maladroitement adossé le petit campanile polyédrique sur lequel tourne un escalier en limaçon qui met d'un autre côté la Chapelle en communication avec la sacristie inférieure et les autres endroits (¹) auxquels on accède de la nef par les susdites petites galeries dans le devant de la balustrade avec palier.

Au milieu de la Chapelle se trouve, entouré d'une balustrade ajourée, l'autel composé d'une table soutenue par des colonnettes sur laquelle on voit encore l'image de Marie avec l'Enfant peinte par maître Niccolò *(v. fig. 120)*. Les deux autres figures de la vieille ancône ont été perdues en 1602, lorsqu'on érigea un grand autel de marbre style baroque qui, lors des dernières restaurations, a été heureusement supprimé pour redonner à cette partie de l'édifice son caractère original (²).

Étant donné le peu d'espace, il est impossible de concevoir une disposition plus ingénieuse et meilleure que celle que présentent les différentes parties de cette construction qui, certainement, dut assurer à Pietro Lombardo l'un des rangs les plus distingués parmi les architectes qui florissaient à Venise au temps de la Renaissance.

Burckhardt a dit à propos de ce monument (³): « Le chœur, rehaussé » considérablement sur un gracieux escalier avec balustres (afin d'établir la » sacristie au dessous) est dans sa forme intérieure une pensée florentine éclose » sur le sol vénitien ».

Il y a plus; à mon avis, on peut même ajouter que non seulement ce palier mais encore le presbyterium laisse clairement deviner la pensée chrétienne, l'influence sur l'architecte des vieilles Églises dont il s'inspire. C'est ce que démontrent éloquemment dans leur géniale distribution la sacristie souterraine en forme de crypte, l'arc de triomphe, la forme de l'autel, les sièges autour de la Chapelle et surtout la division de la nef en deux parties

(¹ ² ³) Texte It., p. 207 et 208.

nettement tranchées, dont celle du haut, avec sa division, avec les deux ambons, avec les fermetures et les sièges, rappelle le concept organique des divers endroits anciennement destinés aux chantres, à la lecture de l'Évangile et de l'Épître, aux dames et aux sénateurs. Et les différentes places que devaient occuper les femmes et les hommes (séparation des sexes encore pratiquée dans certaines régions), semblent d'ailleurs ici marquées par des demi-figures en marbre sculptées aux extrémités et sur les angles des deux gracieux balustres, à savoir à droite par l'Annonciation et par Ste Claire, à gauche par l'archange Gabriel et par S. François d'Assise.

A l'extérieur la décoration architectonique, est formée, je dirais mieux dessinée (v. Pl. 5, 6, 7, 26, 27 et 28), par deux ordres de pilastres avec piédestaux, légèrement en saillie et séparés par une corniche. Sur les chapiteaux de l'ordre supérieur retombent les arcs et au dessus court et sert de couronnement un riche entablement corinthien.

La hauteur de la façade y compris la corniche est égale à la largeur et sur cette muraille carrée va d'une extrémité à l'autre un grand fronton ou faîte à arc rehaussé qui correspond à la structure du toit.

D'autres frontons s'infléchissent sur le côté opposé et sur le chœur où ils s'appuient au corps rectangulaire, en forme d'attique, qui sert de support au tambour de la coupole.

L'édifice, vu spécialement de ce côté, présente un aspect dans l'ensemble très gracieux et éminemment pittoresque (v. Pl. 35); mais passant ensuite à l'examen des éléments architectoniques qui le composent, l'observateur ne peut s'empêcher de relever de nombreux et graves défauts de proportions et de symétrie, dont quelques-uns proviennent d'un certain manque d'équilibre ou correspondance entre l'organisme matériel de construction et la partie décorative. De cette négligence, de ce manque de lien ressort clairemeut l'instinct caractéristique du maître lombard auquel est due cette œuvre; maître plutôt ornemaniste et sculpteur qu'architecte dans le vrai sens du mot.

Demesurément lourd est le fronton de la façade, et il n'est guère rendu plus léger par les quatre ouvertures circulaires ou œils (ceux des côtés sont aveuglés), ni par les grands disques ornés de fins marbres polychromes qui avec d'autres embellissements de marbre très coûteux ont été répandus sur d'autres parties de cette façade et de l'édifice.

Dénuée d'élégance est également la forme ou le cintre de l'arc central sous l'entablement; forme arbitraire provenant, il est vrai, de la nécessité de faire plus ample le compartiment médiane pour donner place à une porte suffisamment large sans négliger les correspondances verticales des pilastres; mais qui toutefois a son origine dans le plan architectonique général composé de deux ordres, dont le dernier fermé par de petites arches. Plan qu'un

maitre toscan n'aurait jamais choisi pour un édifice de si modestes dimensions et auquel il aurait sans doute donné au contraire une forme plus simple et grandiose.

Une autre preuve caractéristique de la façon capricieuse dont Pietro Lombardo appliquait les éléments de l'architecture classique nous est fournie par les chapiteaux de ces deux ordres: ceux du bas, corinthiens, et ceux du haut, ioniques. Je crois du reste trouver la cause de cette inversion irrationnelle dans un concept purement décoratif de l'architecte, qui se proposait avant tout de satisfaire la vue de l'observateur par la variété et le fini d'exécution de ces ornements, où savaient si éminemment se distinguer les décorateurs ses compatriotes. Aussi préféra-t-il disposer les chapiteaux corinthiens là où une petite distance permettait d'en mieux apprécier les détails.

En tout cas, il ne faut pas oublier que c'est le premier édifice vénitien de la Renaissance où aient été employés deux ordres classiques si bien distincts.

J'ai parlé plus haut des défauts de correspondance et symétrie, et pour s'en rendre compte il suffira de regarder les fenêtres des côtés ([1]) et celles du fond du chœur.

Je ne sais s'il est jamais venu à l'esprit de Pietro Lombardo l'idée de remplir les interstices libres entre ces ouvertures et les pilastres qui déterminent les divisions du second ordre, avec l'un de ces fonds de perspectives simulées dont il fit usage dans la façade de la Scuola de S. Marc (v. Pl. 96), adoucissant de cette façon l'impression désagréable que produisent les fenêtres ainsi déplacées. Peut-être trouva-t-il de l'opposition, au point de vue économique, chez les procurateurs de la fabrique, lesquels d'ailleurs ne devaient assurément pas attacher une grande importance à ce détail. Puis alors on n'y regardait pas de si près à Venise, témoin les nombreux expédients et les accrocs si visibles dans une foule d'autres constructions de premier ordre.

Il ne s'agit pas ici, du reste, d'une erreur directe et absolue; c'est une conséquence du plan architectonique préféré pour la décoration extérieure de l'édifice. En effet, étant donné l'épaisseur des murailles périmétrales (0 m. 72), l'intervalle des pilastres (2 m. 00), la largeur des pilastres angulaires 0 m. 41, y compris encore le contrefort (0 m. 08), on comprend sans peine que des fenêtres à double baie, larges (intérieurement) dans la nef de 1 m. 61, et de 1 m. 80 dans le chœur, ne pouvaient avoir leur axe correspondant à la ligne médiane des divisions (v. Pl. 1, 2, 6 et 7).

Défaut de correspondance qui pouvait, il est vrai, être éliminé en changeant de place ou division les ouvertures; mais non sans tomber dans le très grave inconvénient de sacrifier plusieurs fenêtres.

([1]) Texte It., p. 208.

L'indépendance de la décoration architectonique de la structure murale s'accuse encore dans le manque de rapport entre les axes des fenêtres inférieures sur les côtés de la chapelle et les jours circulaires et les centres de courbure des frontispices supérieurs.

Assurément le défaut absolu de liaison à l'intérieur de la nef entre les éléments qui supportent la voûte et les fenêtres, n'a rien d'agréable et, comme le pensait Selvatico, c'est encore une grande difformité que la différence de relations que présentent l'arceau de l'entrée de la Chapelle et l'arceau tangent à l'ample voûte de bois (v. Pl. 3). Défaut d'harmonie qui a son origine dans la forme du premier plan incomplet ou tronqué, pour des raisons d'ordre économique, d'une des parties indispensables à l'édifice : le chœur.

Avant de passer maintenant à l'analyse des détails architectoniques, le front du critique, même le plus sévère, doit ici forcément prendre un air calme et serein.

En commençant l'examen par l'extérieur, dignes d'éloges sont les rapports existant entre les pilastres et la première corniche et le groupement des modénatures dont cette dernière est formée (v. Pl. 26 fig.). L'ornement terminal (v. Pl. 28 fig. 2), tenu indépendant du dernier ordre, satisfait bien l'œil et ce couronnement a quelque chose de grand. Insignifiante ou trop faible, malgré le caractéristique robuste bâton à mailles de chaîne qui entoure si heureusement l'édifice, est toutefois l'architrave de cet entablement ; mais les autres parties qui la composent sont très bien proportionnées, et riche et élégante au suprême degré est la corniche avec modillons qui se répète et se développe sur le grand fronton de la façade et sur ceux du chœur. Entièrement libre et variée est la forme des gracieux chapiteaux corinthiens (v. Pl. 26 fig. 2), et les ioniques (si négligés par les architectes de la Renaissance) en tenant compte de l'un des premiers essais de cette revendication classique et de leur emploi sur pilastres (légèrement saillants), sont tracés avec une certaine timidité nullement désagréable (v. Pl. 27 fig. 3).

Bonnes également sont les proportions des portes surmontées de frontispices à segment circulaire, et il faut remarquer encore et l'harmonique délicatesse avec laquelle ont été gradués les reliefs des superficies planes et la façon gracieuse de disposer ou combiner les profils des membrures, ornées d'ailleurs avec le goût le plus exquis.

A l'intérieur, la vraie décoration architectonique des murailles de la nef est presque nulle, étant à peine déterminée par une sorte de stéréobate avec bande revêtu de marbre et marqué dans le haut par un entablement, avec frise à feuillages, suffisamment bien profilé [1]. En haut court une étroite corniche de laquelle sortent les petits corbeaux des voûtes (v. Pl. 2, 3 et 4).

[1] Texte It., p. 209.

Ce n'est pas par conséquent sur ces parties de l'Église que je veux retenir la patience du lecteur ; mais laissant encore pour un moment de côté le caractéristique palier des ambons, je m'arrêterai au contraire sur le seuil du chœur pour en examiner le grand arc de triomphe.

La largeur de l'ouverture (5 m. 44) est approximativement à la hauteur (11 m. 18) comme un est à deux et ainsi sous le rapport de l'élégance des proportions il n'y a, rigoureusement, rien à désirer. Agilement proportionnés sont encore les pilastres hauts de 5 m. 44 (avec la base et le chapiteau), environ 11 fois leur largeur (o m. 48). La hauteur des chapiteaux (o m. 64) par rapport au pilastre tout entier est dans le bon rapport de 1 à 8 $^1/_2$. L'entablement sur lequel retombe l'archivolte à pied rehaussé est un peu moins des $^2/_9$ (1 m. 23) du pilastre et prend ainsi un aspect de grande légèreté ; et l'on ne pouvait pas le faire plus haut et plus saillant (o m. 33 du vif du pilastre), parce que, courant ensuite seul le long des trois côtés du sanctuaire, il aurait paru, autrement, trop massif. Enfin le piédestal (à partir du dé ou *quarisello* quelque peu aplati à l'égal de ceux de l'extérieur), a comme hauteur un peu moins du cinquième de l'ordre entier.

De ces éléments ressort donc évidemment la tendance de l'architecte lombard de la Renaissance à donner à son œuvre le plus de grâce possible au lieu de s'en tenir au caractère sévèrement grandiose des modèles anciens.

Il ne manqua pas le but qu'il se proposait et il l'atteignit avec un succès tel que cette partie de l'Église peut être citée comme l'une des productions les plus géniales de l'art italien, car à l'élégance de l'ensemble (v. Pl. 3 et 4), à l'harmonique combinaison des masses principales, ce maître sut joindre une habileté consommée pour graduer et profiler les différents détails architectoniques et pour composer et distribuer les décorations.

Et l'œil de l'artiste se repose avec une satisfaction des plus vives sur la robuste gorge et la guirlande hardie de l'archivolte (v. Pl. 21), sur les riches et jolies membrures de l'entablement, et de même sur les chapiteaux (Pl. 25 fig. et 6) aux abaques bien plus nettement fouillés que ceux de l'arc de triomphe de S. Giobbe (Pl. 28) et aux luxuriantes volutes; et le regard ne trouve aucun mécompte en descendant le long des profils de la base attique et du piédestal (Pl. 19 et 20) jusqu'à ce qu'il s'arrête, pour savourer d'autres sensations exquises, sur les délicats contours des figures géniales que Pietro Lombardo et ses fils composaient avec une grande originalité de pensée et qu'ils sculptaient avec tant d'habileté sur les soubassements ou socles de ces somptueux supports.

Quelques-uns ont trouvé à redire aux coussins (en marbre gris bronzé) qui supportent ces socles ; mais quoique ce soit en réalité une invention discutable, elle n'en contribue pas moins jusqu'à un certain point à donner une idée ou apparence de plus grande légèreté.

En réalité l'impression agréable qu'on éprouve en examinant cette œuvre ne provient pas seulement du coup d'œil dans le maniement du compas ou de l'habileté à combiner délicatement le mouvement et les transitions des lignes ou des sacomes, mais surtout de la façon magistrale dont a été distribuée et traitée l'ornementation sculpturale des diverses parties organiques et accessoires de l'ordre, ce qui le rend si riche et si joli. Ornementation qui n'est pas ici « pour l'édifice ce que la broderie est pour les habits », comme l'a dit Milizia; mais qui se marie, qui est intimement liée à cette architecture décorative dont elle constitue par là même un élément que j'appellerai physionomique.

Le système de diviser l'étude de cette œuvre et autres travaux congénères en analyse architectonique et en analyse ornementale ne peut donc être longtemps maintenu..

Malgré le grand nombre et la variété des ornements qui enrichissent l'arc de triomphe de l'Église des Miracles, l'architecte sut habilement éviter ce mélange indigeste et confus reproché à tant d'œuvres contemporaines, exécutées ailleurs par ses compatriotes. Et il y échappa en laissant çà et là des surfaces ou intervalles libres sur lesquels l'œil trouve le repos voulu, et en graduant dans des proportions variées le creux ou le relief des ornements, soit par rapport à la distance, soit par rapport aux fonctions réelles ou apparentes des diverses parties organiques. Aussi c'est avec une extrême délicatesse que furent sculptés les festons qui ornent les plinthes, et avec un critérium analogue, dans les gorges droites du grand arc et de la corniche, on se passa judicieusement des feuillages qui déchiquètent les membrures congénères de la porte de l'Arsenal, des monuments Pasquale Malipiero et Tron, des petits autels du transept de S. Marc, de l'entrée de S. Hélène, du chœur de S. Giobbe et de plusieurs autres œuvres antérieures à S. Marie-des-Miracles. Et néanmoins ici on se servit davantage des fusaroles anguleuses à double cône, mais légèrement arrondies.

Dans le premier volume en décrivant le portail de l'Église des Ss. Jean-et-Paul, j'ai cité la guirlande qui en embellit l'arcade (v. Partie I Pl. du frontispice, Pl. 26 fig. 1 et page 174), et j'ai dit ensuite un mot des autres grandioses ornements du même genre qui existent dans l'Église de S. Giobbe *(v. fig. 110 et 112)*. Mais de ces décorations si vivantes et si magnifiques, très recherchées des maîtres toscans de la Renaissance, je ne crois pas pouvoir trouver un exemple plus majestueux et plus important que l'arc de triomphe de Sainte-Marie-des-Miracles (v. Partie II Pl. 21) et cela, tant pour le relief du grand effet des masses et la varieté des détails, que pour l'habileté exceptionnelle de l'artiste à interpréter la nature et pour le goût délicat et même idéaliste avec lequel fut sculpté le marbre.

A l'origine les vases au pied de la guirlande, les tiges et les attaches des divers bouquets de fruits étaient dorés.

Remarquables encore les décors des divisions de l'intrados de l'archivolte, soit par le mérite des différentes compositions, soit par la touche résolue du ciseau. Dans le compartiment central est sculpté l'agneau mystique.

Des mascarons avec barbes transformées en végétaux, des dauphins, des oiseaux, des vases et des entrelacements de volutes d'où se détachent des groupes de feuilles ou des palmettes, ornent somptueusement la frise qui, rentrant quelque peu, court le long des parois de la Chapelle (v. Pl. 3, 24 fig. 2, Pl. 25 fig. 1 et *fig. 121*).

Les ornements se plient ici et se combinent d'une manière ingénieuse sur les arêtes et dans les angles; et nous citerons tout particulièrement plusieurs de ces mascarons et la sulpture des feuillages qui rappellent le cimier sur le cercueil du monument du Doge Pietro Mocénigo et de même la décoration géniale d'un petit travail provenant du couvent de S. Stefano, qui se trouve maintenant au Musée Civique *(v. fig. 122)*.

Bon est l'ornement qui enrichit les bandes des arcs autour des lunettes du chœur, très habilement combinés dans les angles en rapport avec les panaches. Mais spécialement admirables sont les grandioses chapiteaux corinthiens des gros pilastres (v. Pl. 25 fig. 5 et 6). L'excellente distribution de leurs parties, les têtes des amours souriants et les agiles aiglons battant de l'aile, nichés dans les concavités des abaques, l'inflexion magistralement graduée des queues ou tiges des volutes (surpassant un peu le niveau des tailloirs), la gracieuse manière de les enlacer avec vase et avec bouquet central de feuilles de vigne et grappillons de raisin, les élégants feuillages qui les enveloppent et d'où s'échappent de longs pédoncules avec efflorescences en bouton tournant dans le canal des volutes, la netteté avec laquelle s'enroulent et sont creusées les spires, les grandioses feuilles angulaires à revers, les détachements; les obscurs d'effet puissant obtenus par le trépan et par les audacieuses tailles en creux, font en somme de ces parties de l'ordre deux modèles de cet art décoratif qui, quelques années plus tard, allait produire les élégants chapiteaux du palais Zorzi à San Severo *(v. fig. 66)*.

Il est bon de noter, car c'est une caractéristique de ces chapiteaux et de beaucoup d'autres chapiteaux lombards de la Renaissance, que leur corps est aussi large que le listel du gorgerin et partant plus que le pilastre.

La fastueuse décoration des deux faces des pilastres (v. Pl. 22 côté de face et Pl. 23 flanc) ne s'éloignent pas par le genre de composition de ceux de l'entrée de S. Zacharie, c'est-à-dire du type à fût droit ascendant dit à *candélabre* dont nous avons un premier exemple dans la porte de S. Michel en l'Ile.

Les réminiscences fragmentaires des modèles antiques y abondent; mais par la profusion des détails, par la grande agilité des formes et par la minutieuse variété de la sculpture des feuillages, ces décorations perdent en grande partie le caractère grave des prototypes. Caractère qui d'ailleurs pouvait difficilement être adapté à cet édifice, ni même s'harmoniser avec les bien lointaines ou diverses tendances locales, soit avec le goût du milieu vénitien si raffiné et si vivace.

Les exquises et élégantes décorations de ces pilastres ont encore une grande valeur par leurs rapports directs avec d'autres œuvres de cette période artistique, et j'en ai retrouvé le modèle dans la magnifique construction de la Renaissance qui s'appelle le palais des Montefeltro à Urbino. Et pour savoir ce qu'il y a de vrai dans mon assertion, il n'y a qu'à confronter les ornements des pilastres *(v. fig. 55-57)* de l'escalier et la frise de l'une des si riches portes intérieures (v. Pl. 93 fig. 3) de ce palais avec les susdits pilastres des Miracles (v. Pl. 22 et 23).

J'ai voulu du reste dessiner une partie de la décoration et du contour d'une autre de ces portes (v. Pl. 33 fig. 1), afin que, en comparant la singulière composition et les détails de la frise et le profil des modénatures et encore le large demi-rond richement sculpté en rosaces, avec les décorations des décors et les sacomes des piédestaux (v. Pl. 19, 20 et 25 fig. 2) et avec les somptueux contours à oblique (v. Pl. 24 fig. 1) des fenêtres du chœur [1] de notre Église, l'amateur ait une idée de plusieurs autres analogies qui existent entre ces deux édifices.

Dans les trophées de la seconde porte désignée ci-dessus je trouve toutefois d'autres analogies avec les harnais ou instruments guerriers répétés symétriquement sur deux petits pilastres des dossiers des gracieux sièges en marbre dans le palier des ambons de ce Sanctuaire (v. Pl. 15 fig. 2 et Pl. 29 fig. 1) et en particulier sur un singulier harnais (composé d'un tube joint à une espèce de large et courte sangle à passants et boucles) dont Venise nous offre encore un exemple dans un pilastre de la chambre du Palais Ducal, appelée *anticappella*, où les mêmes ciseaux reproduisirent encore d'autres de ces emblèmes guerriers.

L'ornement romanisant avec double tige infléchie [2] dans les pilastres de l'entrée de la grande Salle (v. Pl. 101 fig. 1) de la résidence des Montefeltro est également répété sur un petit pilastre (v. Pl. 17 fig. 3) du gracieux balustre qui ferme le palier de S. Marie-des-Miracles.

La frise de cette dernière porte a également de bonnes analogies avec celle qu'on voit aujourd'hui sur le côté [3] de notre Église de S. Roch (v. Pl. 101 fig. 2) qui, même pour Burckhardt, « rappelle la belle manière du Palais « d'Urbino [4] ».

[1 2 3 4] Texte It., p. 210.

Peu différente par la composition est la frise du sur-ornement de l'entrée de la chambre des Écuyers au Palais des Doges (v. Pl. 93 fig. 2), dont les élégantes consoles trouvent encore des sœurs dans une cheminée de l'habitation des Montefeltro; et même les feuillages de cette frise, soit par la forme typique, soit par la manière idéale dont ils ont été traités, sont évidemment le produit d' une même famille artistique, c' est-à-dire du même groupe de sculpteurs lombards, auxquels fut confiée une grande partie des travaux du vaste palais d'Urbino, que Luciano de Laurana construisait pendant ce temps et menait presque à terme. Là également, au commencement, travailla en qualité de maître maçon un certain Giacomo di Giorgio de Côme, et se distingua jusqu' au bout le sculpteur lombard Ambrogio di Antonio, dit d'Urbino, déjà plusieurs fois cité.

Parmi les travaux de l'Église des Miracles qui se rapprochent le plus du goût exquis et délicat des sculptures exécutées par ce maître à S. Michel de Murano (v. Pl. 38, 63 et 66) et des travaux analogues de l'Église de S. Giobbe (v. Pl. 33 fig. 2 et 3, Pl. 40 et 43) et du palais d' Urbino *(v. fig. 34)*, je dois particulièrement citer les décorations courbées et très fines des pilastres de pierre istrienne aux côtés de la porte principale (v. Pl. 26). Mais dans la frise et dans les grands pilastres, dans les piédestaux de l' arc de triomphe et les autres parties de la Chapelle et du palier aux côtés de l' escalier, les compositions ornementales sont plus hardies et fantastiques et le marbre est traité avec plus de largeur et de vivacité et avec une tout autre intelligence des effets.

Ces décorations en beaucoup de points répondent bien mieux aux caractères des œuvres exécutées par les fils de Pietro Lombardo, par exemple à certaines riches cheminées de notre Palais Ducal (v. Pl. 94), aux gracieux piédestaux en marbre de l' autel en bronze de la Chapelle Zen à Saint-Marc *(v. fig. 124)*, et à d' autres œuvres encore, qui, par déductions de comparaisons, doivent être assignées à ces maîtres et parmi elles le monument Zanetti dans le Dôme de Trévise (v. Pl. 79-80 fig. 2), le mausolée du Doge Andrea Vendramin (v. Pl. 95) à Venise, la frise de la porte des Écuyers dans notre Palais Ducal (v. Pl. 93 fig. 2) et les travaux exécutés par l'illustre Antonio Lombardo pour les Este (v. fig. 125 et Pl. 80bis) (1).

C'est pourquoi je ne crois pas risquée l'hypothèse que Tullio et Antonio Lombardo aient travaillé dans, ou pour, le palais de Frédéric de Montefeltro, et dès le commencement sans doute avec leur père, peu après que celui-ci eut achevé les principaux travaux de notre Église de S. Giobbe.

Il est facile de comprendre cependant que dans ces œuvres ils durent avoir pour auxiliaires d'autres ciseaux et sans doute quelques maîtres de leur pays et peut-être leurs parents, lesquels, nous l'avons dit (2). travaillèrent aussi dans d'autres villes des Marches et où je suppose qu'ils durent être

(1 2) Texte It., p. 211.

employés aux constructions et embellissements de la Rocca di Mondolfo. Et peut-être les Lombardo comptaient-ils encore d'autres parents parmi les maîtres natifs de la petite terre de Carona dont nous retrouvons si souvent la trace dans les papiers de l'époque.

Les nombreux artistes lombards accourus ou appelés à Urbino, à Lorette, en d'autres lieux de ce territoire et à Ravenne pour l'exécution d'innombrables et importants travaux de construction, ne durent pas retirer un médiocre avantage du contact avec d'autres éléments et en particulier des exemples et de la dépendance d'excellents architectes toscans, non moins parfois que du sentiment artistique élevé de quelques mécènes généreux. Et quoique la tendance instinctive des sculpteurs ornemanistes (et tels étaient en grande partie les comasques) à subordonner l'architecture à la simple décoration ne pût faire autrement que de se manifester dans les constructions confiées plus tard aux plus habiles d'entre eux, toutefois il ressort jusqu'à l'évidence de ces mêmes édifices, qu'ils modéraient ou renfermaient leur imagination dans des bornes moins capricieuses que les autres maîtres, leurs compatriotes, qui travaillèrent en Lombardie, en Émilie et autres pays, où l'intensité de l'influence de l'Art Toscan fut beaucoup moindre ou ne parvint que par des voies indirectes.

A la grande vitalité de la famille des Lombardo ou pour mieux dire au grand nombre de Luganais qui se groupèrent à Venise autour de Pietro Lombardo et dont, je l'ai dit, se servirent tant, même Antonio Rizzo et Mauro Codussi, nous devons en outre une certaine constance de caractères dont témoignent une foule de monuments de cette ville. Je veux dire cette empreinte spéciale décorative si favorisée par le goût des Vénitiens, et qu'on a désignée sous le nom moderne de *Lombardesque*.

Titre dont plusieurs critiques d'Art, sans se donner la peine de faire des recherches, ont abusé outre mesure et qui ne peut être pris à la lettre comme un brevet d'inventeur; mais plutôt pour servir uniquement à certaines classifications sommaires ou d'ordre général.

Je vais reprendre le fil, peut-être trop tendu, de mon discours pour appeler l'attention sur les décorations de notre Église des Miracles qui peuvent, je le déclare sans crainte d'être contredit, être rangées parmi les productions les plus considérables de la Renaissance italienne; c'est-à-dire sur les sculptures qui ornent les socles des piédestaux de l'arc de triomphe (v. Pl. 19, 20 et 25 fig. 3 et 4).

Beaucoup ont étudié ces travaux; mais tenant seulement compte de la forme ils ne se sont point souciés de rechercher s'ils laissaient transpirer plus ou moins un concept symbolique ou allégorique. Chose du reste absolument

niée par quelques-uns sans apporter aucune espèce de raison et à mon avis inconsidérément.

Quoique alors, même à Venise, le goût fût porté à admirer tout ce qui pouvait avoir une saveur antique, je ne puis croire que les pieux commettants et les procurateurs de ce Sanctuaire, comme il s'agissait d'œuvres qui dans la forme présentaient un type tout autre que chrétien et qui devaient prendre place dans un endroit si visible, ne reçurent pas de l'auteur des raisons plausibles sur la signification, assurément non en opposition avec le lieu, de ces importants travaux.

Et il ne me semble pas qu'en s'identifiant avec l'esprit subtilement chercheur de ce temps, il doive être très difficile (malgré les dégâts soufferts par les marbres) d'y retrouver une personnification des saisons et des trois périodes les plus notables de la vie.

Ainsi sur la face intérieure du socle de droite (v. Pl. 25 fig. 4), dans les deux figures angulaires (une jeune fille qui presse la main sur son cœur et un jeune homme avec les cheveux soigneusement arrangés) d'où sortent des tresses et où sont tournées l'une vers l'autre deux branches luxuriantes de vigne, jointes ou rattachées à la chevelure d'une tête ailée de génie ou chérubin souriant, il me semble, dis-je, que l'artiste, se rappelant le concept d'un monument chrétien où se tient entre les époux un messager céleste, ait voulu faire allusion à un sentiment commun, c'est-à-dire aux liens sacrés de l'amour; à ce printemps de la vie si bien déterminé par les formes de ces nus et peut-être encore par les petits fruits amers que deux amours joufflus tiennent à la main.

La sirène (aux formes féminines peu accentuées) qui dans le milieu de l'autre côté (v. Pl. 25 fig. 3) baisse la tête vers un guerrier avec barbe auquel un amour présente, non volontiers, une poire, indique surtout les séductions ou les attraits de la mer pendant la saison d'été, d'ailleurs, bien personnifiée par l'âge viril de cette vigoureuse figure de soldat.

Sur la face intérieure de l'autre socle (v. Pl. 30), l'enfant nu qui tient de la main gauche un harnais, qu'on a peine à discerner, et de la droite un grappillon de raisin, désigne clairement l'automne.

En réalité il n'est pas difficile de percevoir l'allusion à l'hiver et à l'âge le plus avancé de la vie dans le dernier haut relief (v. Pl. 19). Là dans l'angle extrême, sur un fond complètement dépouillé de toute végétation, apparaît un vieillard chauve, l'air sombre, avec cuirasse et manteau, auquel se tient unie une figure de femme plus âgée que les autres, le front serré par un bandeau, et qui élevant les yeux au ciel s'éloigne d'un génie vêtu d'une tunique relevée à large bande, lequel semble vouloir la retenir. Dans une direction opposée un amour semblable tient de la main droite une pomme et de la gauche saisit

par les cheveux une autre femme avec bandeau qui essaie de se dégager de lui. Les figures angulaires de ce socle sont dépourvues d'ailes.

Il me semble bien, en outre, que dans ce vieillard et dans cette femme qui est à côté de lui l'artiste a voulu représenter deux époux, établissant de cette façon un lien avec la première composition de l'autre piédestal, où dans l'amour est personnifié le printemps (1).

Excepté les amours, toutes les autres figures se terminent en bas en pinnes et queues d'écaille fourchues en guise de sirènes; mais en cela, au lieu de découvrir l'idée directe d'une allusion à la mer, d'ailleurs convenable, je vois une intention décorative, car le sculpteur n'aurait pu sans un grave défaut d'harmonie, par rapport aux proportions des autres parties de cet ordre, faire ces figures ou autres complètes et par conséquent plus petites; et l'on ne pouvait certainement d'une manière plus heureuse ou sous une forme plus appropriée relier dans les angles les diverses compositions.

Quoique dans la construction du chœur Pietro Lombardo ne figure plus comme entrepreneur général des travaux, mais seulement en qualité de proto, il n'y a pas toutefois l'ombre d'un doute qu'il n'ait été directement chargé d'une partie de ces décorations, dont les plus importantes durent être exécutées dans son atelier. Et même si l'on examine d'autres sculptures des ses fils, dont je parlerai plus loin, on est amené forcément à attribuer à Tullio et principalement à Antonio Lombardo celles si importantes des socles des susdits piédestaux.

Et ici excepté la redondante carnosité des amours (caractéristique que je rencontre dans presque toutes les figures congénères de ces frères et beaucoup plus dans celles de Tullio), à part quelques légers défauts dans les emmanchements et une certaine raideur des doigts des mains, autre distinctive de ces sculpteurs, la partie figurée, quant au reste, est conduite avec une rare élégance de forme. Qualité qui est surtout apparente dans le côté intérieur du socle de droite, c'est-à-dire dans les deux figures angulaires et dans la tête du génie qui est au milieu, admirable et pour la beauté des traits, et la géniale expression et la morbidesse incomparablement agréable avec laquelle elle a été exécutée (2).

A propos de cette tête Ruskin écrivait: « celui qui put la sculpter si parfaite, devait manquer de tout sentiment humain pour la représenter courte et liée par les cheveux à une branche de vigne. » Et les ailes déployées? Et le sentiment de douceur et de joie qui transpire de ce visage? C'est autre chose qu'une décapitation!

Passant ensuite à l'examen des parties ornementales, non moindre est l'impression agréable et inoubliable que produisent et les souples et élégants

(1 2) Texte It., p. 212.

tours des tiges, et les riches et variés groupes de feuillages, et le goût exquis des sculptures et l'incomparable délicatesse de l'exécution qui atteint ici le dernier point au delà duquel on glisse dans le fade, on tombe dans le flasque.

Et ici malgré la profusion et le mouvement des diverses branches de vigne, des vrilles, des feuilles, des efflorescences et des autres ornements (v. Pl. 25 fig. 4), ressortent admirablement des masses avec vifs clairs-obscurs, et l'emploi sage du haut, du bas et du plat relief pour mettre en saillie les principales parties et lignes de la composition, ôte à ces décoratives tout aspect, toute apparence de confusion.

Dans l'Église des Miracles, outre les grandioses décorations des soutiens verticaux de l'arc de triomphe, on compte une soixantaine de pilastres ou pilastrins sur lesquels les ornemanistes, assurément lombards la plupart, trouvèrent place pour donner libre carrière à leur imagination par la plus grande variété de formes.

Ces compositions par rapport au motif principal du dessin peuvent toutefois être groupées ou séparées en deux types : l'un à fût droit ou bâton central, l'autre à tige infléchie ascendante. L'ornementation résultant des combinaisons d'éléments géométriques fut entièrement bannie de ces parties.

Et la féconde invention et l'habileté de ces *taîapiera* à choisir, à composer et varier les détails infinis de ces œuvres — dont quelques-unes (v. Pl. 16 fig. 1) même par le goût délicat de l'exécution révèlent la même origine que plusieurs décoratives de notre Palais Ducal — ont laissé à chaque pas des traces dans cette Église ; et je donne ici un spécimen des plus notables que j'ai rencontrées (v. Pl. 13, 15, 16, 17, 29, 30 et *fig. 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133 et 134)*, afin que l'amateur puisse, mieux que par une simple description, se former au moins une idée approximative du caractère de ces ornements et de la perfection à laquelle était parvenu à cette époque l'art du décorateur.

En tenant compte de la grande quantité de ces travaux et autres secondaires et du temps, assez court du reste, écoulé entre le commencement et le terme de la construction, on peut raisonnablement supposer que Pietro Lombardo (occupé encore sur les entrefaites à d'autres travaux importants) dut employer outre le concours de ses parents et dans une large mesure celui d'autres maîtres. Chose à mon avis démontrée encore par les différences non légères de caractères que nous retrouvons dans les ornements.

Ainsi en général le goût plus soigné et la délicatesse technique plus grande indiquent que ce ne furent pas les mêmes artistes qui exécutèrent les gracieux et très divers chapiteaux et les charmants pilastrins des sièges de la Chapelle (v. Pl. 18 fig. 1, Pl. 29 fig. 3 et *fig. 153)*. et qui exécutèrent presque toutes les parties analogues du palier qui la précède (v. Pl. 15 fig. 2, Pl. 29

fig. 1 et 2 et *fig. 135)*. Et là encore on rencontre des différences notables entre les mêmes pilastrins des élégants balustres (cf. Pl. 15 fig. 1, Pl. 16 fig. 1, Pl. 17 fig. 1, 2, 3 et 4 et *fig. 134)*; et l'on ne peut certainement pas attribuer au ciseau élégant des Lombardo les ornements, plutôt grossiers, de la cymaise et des piliers qui encadrent les riches parapets à jours de l'autel (v. Pl. 30), ni la plupart de ceux qu'on voit autour des fenêtres, et encore moins les frises des petites galeries, bien profilées, du chœur (v. Pl. 18 fig. 2), dans lesquelles à travers une certaine uniformité de relief et de sculpture et dans la manière insipide de traiter la partie figurée, transpire désormais la tendancc d'un professionnel.

Toutefois celui qui visite ce musée de l'art si séduisant de la Renaissance peut admirer un produit authentique de l'école lombardesque dans le pilastre de pierre istrienne situé sous le jubé des religieuses, derrière (G) le bénitier si bien proportionné (v. Pl. 14 fig. 4) à droite en entrant (v. Pl. 13 fig. 1, 2 et 3).

Relativement au motif d'ensemble des lignes, il y a dans ce pilastre deux types de décorations qui sont répétés sur les faces ou côtés opposés; mais les détails en sont presque entièrement différents, et le sculpteur auquel fut confié ce travail, outre la profusion des ornements végétaux, outre la mise à contribution de tout ce que la nature animée, depuis l'aigle jusqu'au reptile, pouvait offrir de plus vivant et de plus gracieux dans la forme et dans les attitudes, alla au contraire puiser à pleines mains dans le domaine de l'art profane, attributs, images fantastiques et allégories, y ajoutant, mais pour ainsi dire accidentellement, une scène de l'Éden; Adam et Ève sous l'arbre fatal.

Quant à l'habileté des Lombardo à combiner toutes ces choses avec sentiment et bon goût, quant à la finesse de leur esprit d'observation et à leur dextérité consommée dans le maniement du ciseau, c'est ce que nous montrent de la manière la plus éclatante les innombrables détails qui enjolivent cette porte :

Par exemple les vases élégants d'où sortent en s'infléchissant magistralement les tiges à feuillages, les nombreuses et jolies figurines et certains épisodes de la vie animale, comme celui du nid attaqué par le serpent; les attitudes vivantes et naturelles d'innombrables volatiles qui animent d'une façon si gracieuse ces compositions, et le mouvement si bien rendu des reptiles et en particulier des lézards si parfaitement imités qu'on dirait des animaux véritables immobilisés par une pétrification soudaine. Et non moins admirables sont certaines petites têtes de cheval et surtout celle de la licorne [1] traitée par le sculpteur avec tout le soin qu'on eût pu attendre d'un glyptographe.

Tant dans la figurine *(v. fig. 132)*, non très élégante en réalité, et dans

[1] Texte It., p. 214.

les feuillages que l'on aperçoit dans le côté à gauche, que dans le vase de la face tournée vers le chœur, comme dans plusieurs petites têtes humaines, je découvre des analogies avec plusieurs décorations autour du soubassement des deux colonnes grandioses et bien proportionnées de la grande place de Ravenne *(v. fig. 136 et 137)* surmontées autrefois du lion de S. Marc et de la statue de S. Apollinaire [1], qu'avait fait élever le podestat Bernardo Bembo, membre de la Seigneurie de Venise, et que Pietro Lombardo signa en 1483 de son nom.

Pour Ravenne encore, où l'on pourrait voir plusieurs autres souvenirs de ce maître et d'artistes alliés, il avait déjà projeté d'abord la Chapelle où se trouve le tombeau *(v. fig. 90)* élevé par lui en l'honneur du Dante (très probablement le bas-relief fut sculpté à Venise).

Les luxuriantes compositions ornementales du susdit pilastre de S. Marie-des-Miracles offrent toutefois un contraste avec les compositions relativement simples et grêles, quoique bien tracées, de l'autre support de la tribune ou cantorie (v. Pl. 13 fig. 4 et 5). Dissonance en réalité non légère dans la forme de deux supports égaux et rapprochés, d'ailleurs et étrange, étant donné la grande habileté connue de Pietro Lombardo à équilibrer entre elles décorativement toutes les autres parties organiques et symétriques de cette Église.

Quant au premier de ces deux pilastres et à propos des innombrables et divers éléments empruntés à l'art antique qui en composent les décorations, on se demande si l'artiste n'a pas voulu s'en servir, non seulement dans un but ornemental, mais encore pour une expression allégorique, les réunissant en outre de manière qu'à chaque composition pût répondre une seule idée ou concept unitaire.

Et si j'ai voulu m'en occuper, ce n'est pas seulement à titre de curiosité ou encore pour en faire la matière d'une digression transcendentale; mais parce qu'on pouvait en tirer une appréciation relative à la plus ou ou moins grande souplesse du talent de celui qui exécuta ces travaux et encore pour savoir jusqu'à quel point les maîtres d'alors identifiés avec le milieu pouvaient mettre d'accord les tendances au classique avec le caractère religieux de l'édifice et pouvoir ainsi distinguer de quel côté penchait la balance.

Et sans m'arrêter ici aux nombreux essais d'interprétation, je fais grâce au lecteur de tous les points d'interrogation qu'amènerait un compte rendu complet et vais dire de suite un mot de ce que j'ai pu, ou encore su, relever.

En examinant la face intérieure de ce pilastre, à savoir celle qui regarde l'entrée, il n'est pas très difficile de reconnaître que le nœud idéal entre les différentes parties de la composition n'est pas très apparent et laisse toujours des doutes à cause de l'équivoque des attributs (v. Pl. 13 fig. 1, 2 et 3).

[1] Texte It., p. 214.

Et si dans l'oiseau que fixe un serpent, si dans l'autre serpent qui menace un nid au-dessus duquel plane un volatile prêt à défendre les petits, et si dans l'épervier qui tourne le bec vers un petit volatile, on surprend une allusion aux embuches et aux périls auxquels est exposée la vie, ce concept semble quelque peu s'écarter de ce qu'exprime la partie supérieure, où un homme chauve et nu enfourchant un vigoureux cheval sans mors et sans guides et la queue en tourbillon, tend la main gauche vers le soleil personnifié par une figure radiée. Petit groupe équestre qui rappelle le culte des disciples de Zoroastre et qui certainement fait allusion aux projets insensés des orgueilleux et des idolâtres. Ce serait ici le cas d'appliquer la devise: *Stulticia in me regnat* qu'on retrouve sur un sujet identique; mais d'une expression moins noble, gravé une soixantaine d'années auparavant sur l'un des chapiteaux de la galerie extérieure du Palais Ducal ([1]).

La tête d'homme barbu, avec bouche ouverte, qui lève les yeux au ciel, et au dessous l'épervier (animal consacré chez les Grecs à Apollon) et le lézard si friand de chaleur, rappelant le soleil, pourrait encore être une allusion au Sabéisme et de cette manière établir un certain lien symbolique avec la partie extrême.

Mais au contraire je doute fort que la licorne qui se trouve en bas puisse ainsi, à elle seule, avoir d'autre valeur qu'un rôle purement décoratif, et cela quoique, je le sais, l'art chrétien se soit quelquefois servi de cette bête fabuleuse pour symboliser le Christ qui trouve asile dans le sein de la Vierge.

Dans le côté de droite au pied du palmier appelé *fico d'Adamo* ou bananier sont sculptées les figurines ingénument nues d'Adam et d'Ève avant la chute *(v. fig. 128)*; sur cet arbre sont perchés deux oiseaux, et plus haut que les feuillages, qui s'échappent d'un vase à anse allongée, se dresse une gracieuse dryade avec chevelure abondante étendue sur la tête, et enfin à l'extrémité supérieure s'agite une centauresse avec cheveux flottants qui tient une bande soulevée en arc par le vent *(v. fig. 127)*.

Les centaures, que les païens accouplaient quelquefois avec des bacchantes, ont été employés par les iconographes comme symbole de fausseté ou duplicité; et quoique non seulement Plutarque et Pline, mais encore S. Jérôme affirment en avoir vu et que par conséquent la présence de cette figure puisse s'expliquer ici, toutefois je ne découvre pas entre elle, la dryade et nos premiers parents, une cohérence de signification satisfaisante.

Je ne crois pas davantage que le sculpteur ait voulu rappeler la duplicité de la femme par la part qui revient à Ève dans la faute originelle, car le fruit fatal ne figure pas et les têtes expriment assez clairement un certain contentement; et par conséquent dans les autres figures fabuleuses je ne vois

([1]) Texte It., p. 214.

autre chose que des réminiscences d'anciens fragments et que l'intention d'animer le plus agréablement possible la décoration qui d'une certaine façon sert de paysage à cette heureuse scène du Paradis Terrestre.

En continuant le tour du pilastre je rencontre sur l'autre face des détails qui, si non par la forme du moins par la disposition homologue, rappellent très bien le côté tourné vers l'entrée. Dans le haut est l'aigle aux ailes déployées *(v. fig. 129)*, allégorie du pouvoir suprême, et bientôt après on aperçoit la tête d'un griffon (symbole de la loyauté et du gardien fidèle qui est également sculpté à diverses reprises et parfois avec l'aigle même à l'extérieur de l'édifice dans l'élégante frise terminale); sous quelques oiseaux aux allures pleines de vie on remarque la belle tête d'un jeune homme vue de profil; viennent ensuite une tête de cheval, des volatiles, un lézard, et en bas trois amours jouent de la musique ou s'agitent joyeux au-dessus d'un très riche vase avec festons, d'où sort un épis mûr, et au milieu duquel est sculptée une tête juvénile couronnée, et avec la chevelure tombant en chaîne *(v. fig. 130)*.

A cet ensemble on devine, à mon avis, l'idée de l'artiste de faire allusion aux vertus les plus élevées, en mettant d'ailleurs dans la perfection ce concept en regard du fol orgueil exprimé dans la composition du côté opposé.

Passant maintenant à la dernière face et commençant par le bas on voit la figure (restaurée dans le bras gauche) d'un jeune homme nu, avec un œil ouvert et l'autre fermé en signe de malice ou de demi-cécité, lequel supporte à genoux un vase quelque peu aplati et pesant d'où sort une tige divisée en plusieurs feuillages *(v. fig. 132)*; vient ensuite une valve de coquillage (blennie ou *capa santa* des Vénitiens) avec deux ailes déployées (dans les tombeaux symbole d'immortalité, ailleurs encore de Vénus ou de l'amour). Sur un autre vase avec aux côtés deux amours composés en forme de sirènes apparaissent divers oiseaux qui s'excitent mutuellement. Vient ensuite une gracieuse dryade avec les parties inférieures transformées en feuilles piquantes de chardon, qui soutient une patère ou disque à écailles sur lequel deux satyres de sexe différent tiennent des propos légers *(v. fig. 131)*; le mâle a la tête couverte d'une écaille de limaçon (animal employé même par les anciens comme attribut de la lubricité et déjà reconnu par eux pour hermaphrodite). La décoration se termine en haut par une orgueilleuse tête diabolique de la tête de laquelle s'échappe une flamme dispersée par le vent et de l'extrémité des cornes pendent de petites fleurs en guise d'offrandes à une divinité.

A mon avis donc il n'est pas difficile et ce n'est pas tomber dans la subtilité d'interpréter ces éléments qui concordent suffisamment, comme une allusion au péché d'idolâtrie de la chair. Péché qui, d'après l'enseignement catholique, réussit au démon, et auquel la jeunesse se laisse si facilement entraîner. Et ici encore d'une façon suffisamment visible est établi un contraste

avec l'innocence et la félicité de nos premiers parents dans l'Éden rappelées dans la face opposée où se trouve même, je l'ai déjà dit, répété dans les lignes générales le même motif ornemental.

On pourrait donc, ce semble, conclure du résultat de cette analyse que les maîtres qui concevaient ces œuvres et d'autres encore plus importantes voulussent faire concourir les éléments classiques à exprimer un concept allégorique religieux.

Mais malgré cette vérité, il est juste de reconnaître que les moyens employés dans ce but ne pouvaient que d'une manière imparfaite ou même forcément répondre à une pensée aussi élevée; car l'ambiguité de l'expression et la forme même demesurément libre de tous les attributs et fragments symboliques empruntés à l'art plus vigoureux du paganisme devaient inévitablement troubler et obscurcir l'allégorie chrétienne. Ainsi on n'y trouve pas cette force d'impression par laquelle l'œuvre peut éveiller un sentiment moral pur et profond. Et au contraire tant dans ces compositions que dans les autres de l'intérieur l'artiste n'a réussi à parler qu'à l'intelligence cultivée de quelques-uns, n'offrant au grand nombre que les charmes d'une forme gracieuse.

A propos du Palais Ducal j'ai sommairement dit un mot de quelques-unes des nombreuses allégories représentées dans les innombrables décorations sculptées vers la fin du XVe siècle par les maîtres lombards et dont ont traité et discouru longuement Zanotto et D. Pietro Pasini. Même à S. Marie des Miracles, ces sculpteurs doivent très vraisemblablement avoir cherché à donner une signification à plusieurs des ornements qui en guise de contribution enrichissent les divers pilastres de l'intérieur. Toutefois ici l'interprétation est beaucoup plus scabreuse par le défaut d'indications, d'inscriptions et de sigles, et peut-être encore par la difficulté que rencontraient les artistes de concilier certains symboles profanes avec le caractère sacré du lieu; raisons pour lesquelles, à une pareille distance, le sens de la chose demeure aujourd'hui lettre morte ou indéchiffrable non moins que les *rebus sibillini.* Aussi pour en finir et ne pas ennuyer plus longtemps le lecteur, terminerai-je ces observations par un dernier exemple que j'ai pu découvrir et qui sert encore une fois à montrer que, même dans les travaux insignifiants, ce n'était pas toujours uniquement le critérium décoratif qui guidait la main des maîtres de notre Renaissance.

Lorsque furent si sagement enlevés de leur place les deux autels de Girolamo Campagna adossés à la séparation ou palier, on vit reparaître deux excellents pilastres des balustrades sur l'un desquels (v. Pl. 17 fig. 1) se trouve au milieu une petite planche avec les lettres T · F · T qui, imaginèrent quelques-uns, rappelaient le sculpteur. Mais étant donné les rapports existant entre les divers attributs ou sujets (les dauphins, les armes, la balance, l'olivier, le laurier et le vase avec feuilles, grappes de vignes et trois fleurs) combinés

avec le trident qui sert de soutien ou support à la composition, on peut croire, à mon avis, qu'on a voulu ainsi faire allusion aux féconds triomphes maritimes des Vénitiens et rappeler par ces initiales la devise TRIDENS FULCRUM TROPHÆORUM.

Sansovino dit que, dans cette Église « Tullio Lombardo sculpta les sta» tues de marbre de la grande chapelle (1), » et même Temanza cite ici deux petites statues du même auteur. Ces travaux, aujourd'hui perdus, étaient sans doute placés sur les balustres ou encore sur la table d'autel, où se trouvent les deux statuettes de bronze modelées, mais non bien fondues, par Vittoria (v. Pl. 34 fig. 4 et 6) (2). Les écrivains assignent encore à Tullio les quatres demi-figures de marbre disposées dans le carré sur la cymaise des balustrades (v. Pl. 4, 16 fig. 1 et 2 et Pl. 34 fig. 7 et 9). Et cela me paraît en outre confirmé par les caractères des sculptures et sous une forme particulière par la Vierge de l'Annonciation et par l'archange Gabriel qui rappellent si bien les travaux de ce maître, tels que les statues du monument du Doge Giovanni Mocénigo *(v. fig. 138)*, les anges qui supportent aujourd'hui les fonts baptismaux de l'Église de S. Martin *(v. fig. 139)*, le groupe de deux têtes juvéniles qui est conservé au Musée Archéologique *(v. fig. 140)*, la pala de l'autel Bernabò à S. Jean-Chrysostôme (v. Pl. 117) et deux bas-reliefs dans la Chapelle du Saint à Padoue (v. Pl. 127 fig. 1 et 2).

Le beau visage de l'Annonciation, malgré les grandes paupières abaissées, rappelle par la typique expression des traits plutôt Junon que la Vierge. Et l'arrangement de la riche chevelure ondulée, serrée par un ruban et renvoyée du front et des tempes en arrière sous une espècec de *himation* qui couvre la tête, indique bien nettement une imitation de quelque ancien fragment. Et nous avons un type classique semblable dans l'archange avec la tête ceinte du *sfendone* ou diadème qui est de l'autre côté de l'escalier (v. Pl. 34 fig. 7). Toutes sculptures qui ont d'évidentes analogies et avec les statues de l'arcade et avec les anges en bas-relief dans le stylobate du monument du Doge Andrea Vendramin (v. Pl. 95 et 124 fig. 2).

Beaucoup plus expressive est la Sainte Claire sur l'angle de la balustrade et il est facile d'y reconnaître une étroite parenté avec le bas-relief de l'autel Gussoni à S. Lio (v. Pl. 72 fig. 2). Citons encore la dernière demi-figure représentant S. François d'Assise, et de ce travail on peut encore tirer des déductions d'une haute portée relativement à un autre important travail. Je veux parler du **Tabernacle de la sacristie des Frari** (v. Pl. 74), dans lequel, dit-on, est conservée un goutte de sang du Christ tombée dans le parfum de Madeleine, apportée en 1479 de Constantinople à Venise par le capitaine Melchiore Trévisan. Comme on peut le déduire d'un passage de Sabellico, ce reliquaire était déjà terminé en 1487 (3).

(1 2 3) Texte It., p. 216.

Et ce n'est pas seulement dans la belle statuette du Séraphique que je découvre ici les manières des fils de Pietro Lombardo; mais encore dans celle de Jean-Baptiste où apparaît bien mieux le froid conventionnalisme de Tullio, et peut-être encore dans la caractéristique lourdeur des anges (en vérité mal proportionnés au sujet principal) qui soutiennent le beau corps du Christ mort dans le haut relief de l'attique.

Que le tabernacle tout entier soit l'œuvre de maîtres qui travaillèrent à S. Marie-des-Miracles, on peut aisément le constater en le comparant avec les deux gracieux tabernacles d'ordre ionique disposés aux côtés de l'arc de triomphe de cette Église (v. Pl. 4 et Pl. 17 fig. 5), dans lesquels, outre les perspectives, les riches ornements et les marbres fins, il faut encore admirer pour le mérite de l'exécution les demi-figurines du Père Éternel bénissant.

Dans le tabernacle des Frari, travail de plus grande importance, il faut remarquer en outre la partie ornementale (qui garde de bonnes traces de dorure) surtout pour la sculpture des feuillages. Même la petite porte métallique où est représentée la Madeleine pénitente est un travail du temps [1].

A Sainte-Marie-des Miracles les parapets, aux balustres si gracieux, se terminent, comme on l'a vu, à chaque extrémité par deux ambons ou chaires supportées par de riches consoles à volutes, sur chacune desquelles est un pupitre en marbre décoré de l'aigle symbolique (v. Pl. 4, 15 fig. 1 et Pl. 16 fig. 3).

Dans ces deux travaux, qui ne diffèrent peu entre eux que par la facture des détails, on ne sait lequel admirer le plus ou l'intelligence de l'artiste qui dans la pose superbe et la fière expression des têtes a pu si bien exprimer le caractère de cet animal, ou encore l'habileté de l'ouvrier à modeler et surtout à sculpter avec tant de naturel et de franchise les pennes des grandes ailes, les plumes des robustes corps et les serres.

A l'auteur de ces sculptures, qu'il plaça certainement çà et là successivement dans la grande frise extérieure (v. Pl. 28 fig. 2), doit encore être attribué un beau fragment de la collection Bardini à Florence (*v. fig. 125*) exécuté pour Alphonse 1er, Duc de Ferrare [2]. Et au même ciseau appartiennent même les aigles répétés sur différentes autres merveilleuses décorations de marbre (dont ce fragment faisait partie) exécutés pour le même mécène en 1505 (v. Pl. 80 bis) lorsque précisément Antonio Lombardo était à Ferrare à son service [3].

Ceux qui ont l'œil exercé à ces sortes de comparaisons ne peuvent pas ne pas remarquer les titres de parenté qui, même pour d'autres éléments de forme et de goût, existent entre cette dernière et riche série de travaux et les œuvres suivantes déjà signalées pour la plupart et sur lesquelles il est utile de revenir et qui sont:

Le monument du Duc Borso dans le cimetière de la même ville (*v. fig. 141*);

([1 2 3]) Texte It., p. 216-217.

le bas-relief du même maître dans la Chapelle du Saint à Padoue (v. Pl. 127 fig. 3); le sarcophage du philosophe Antonio Corner dans la sacristie de l'Église de la Salute à Venise, provenant du cloître de S. Stefano (v. Pl. 124 fig. 1); les sçènes mythologiques dans le stylobate et dans les médaillons et les sirènes dans le sommet du mausolée du Doge Vendramin, autrefois aux Servites et maintenant à Ss. Jean-et-Paul (v. Pl. 95); les splendides décorations de l'urne et peut-être encore le superbe aigle du monument Zanetti dans le Dôme de Trévise (v. Pl. 79-80 fig. 2), et enfin les socles déjà cités de l'arc de triomphe de S. Marie-des-Miracles.

De cette manière, de comparaison en comparaison, d'induction en induction on arrive à établir que même dans ces dernières œuvres la meilleure partie revient au plus habile des fils de Pietro Lombardo, c'est-à-dire à Antonio, comme je l'ai déjà fait remarquer.

Parmi les autres travaux de figure exécutés pour l'intérieur de cette Église on ne doit pas oublier les quatre ronds avec les Évangélistes dans les panaches de la chapelle, où j'entrevois encore le ciseau de Pietro (v. Pl. 34 fig. 1 et 2).

Il faut remarquer d'ailleurs la contribution fournie par les sculpteurs à la décoration extérieure de l'édifice (v. Pl. 5, 6, 7, 27, 28 et 55), et tant grands que petits on compte environ cinquante-quatre fragments, dont plusieurs d'une valeur considérable.

Outre la majestueuse figure (un peu plus grande que nature) du Rédempteur qui se dresse sur le sommet du faîte plus élevé, statue espressive, élégamment proportionnée et drapée, outre les deux anges sur les tours à volutes à l'extrémité du même arc, un peu conventionnelles dans la forme mais composées avec beaucoup de sentiment et peut-être sculptées par Tullio, il faudrait encore étudier les si nombreuses demi-figures de prophètes et de saints supportées par des chérubins et avec attitude et costume variés, qui animent les interstices entre les petites arcades de l'ordre supérieur et donnent un caractère éminemment religieux au monument.

Malheureusement la plupart de ces travaux ne peuvent guère être étudiés à défaut d'un point de vue relativement à la hauteur où ils se trouvent.

Dans les longs cartouches ou bandes que tiennent les Saints entre les mains [1], les inscriptions ou noms font défaut qui, trés vraisemblablement, y étaient marqués à l'origine avec dorures.

En général les têtes ont une expression noble; le choix des types est assez bon et les figures sont souvent traitées d'une façon large et idéale, sans compter ce soin minutieux qui rend si agréables les produits de cette période artistique (v. Pl. 27 fig. 3 et *fig. 104 105*).

Dans les demi-panaches angulaires de la façade, on aperçoit deux figu-

(1) Texte It., p. 217.

rines entières peu en relief, à gauche l'archange Gabriel avec lys et à droite la Vierge de l'Annonciation; les espaces angulaires des autres côtés sont au contraire remplis d'amours ou anges en pied ou suspendus sur de petites nuées; excepté deux ou trois, ces sculptures n'ont qu'un mérite secondaire.

Il est probable que Pietro Lombardo mit la main aussi à quelques-uns des susdits médaillons et sans doute plusieurs furent exécutés dans son atelier ou sous ses yeux. On aperçoit çà et là des figures qui rappellent le Chœur des Frari et la Chapelle Giustinian; d'autres par l'arrangement des draperies ont des analogies avec quelques sculptures des Rodari dans la porte de la *Rana* de la Cathédrale de Côme: mais il y en a bien peu où je découvre les caractéristiques des fils de Pietro Lombardo, qui fut peut-être encore secondé par ce Pirgotele qui, dans le tympan de la porte principale, sculpta la Madone avec l'Enfant qui lui pince en badinant le pouce de la main gauche (v. Pl. 28 fig. 1). Motif gracieux qui fut aussi traité par la peinture; par exemple dans un tableau (v. Pl. fig. 2) attribué à Pier Maria Pennachi (¹) qui, pour cette même Église, eut à peindre la voûte et le buffet d'orgue.

Le marbre de Pirgotele trahit le sculpteur qui cherche désormais l'inspiration dans l'art antique, et malgré certains défauts anatomiques de l'Enfant, c'est encore une œuvre remarquable surtout par la pureté des traits féminins et par la large et nette exécution.

Sur une petite plaque de marbre scellée au fond du tympan on voit gravé en lettres suffisamment grandes le nom de PYRGOTELES; mais, le lecteur l'a déjà deviné, ce n'était là qu'un surnom par lequel l'artiste de la Renaissance voulait rappeler, certes avec peu de modestie, le célèbre glyptographe grec du temps d'Alexandre le Grand.

Pomponio Gaurico, écrivain contemporain, à propos des plus célèbres sculpteurs du XVe siècle, dit de Pirgotele qu'il travailla pour l'Église des Miracles: *Clarus est mastigophoro illa sua Venere nostre Pyrgoteles* (²). Quel a été le sort de cette œuvre si estimée, je n'ai pu le savoir; mais à en croire Marcantonio Michiel et d'après les documents découverts par Gonzati (³), on voit qu'il était l'auteur de la statuette de S. Justine qui se trouve sur un bénitier exécuté par Giovanni Minello et Francesco da Cola dans l'Église du Saint à Padoue. Cette figure fut sculptée en 1513 pour 50 ducats, y compris le marbre, et sur le contrat l'auteur est appelé *Magister Johannes Georgii dictus Pirgoteles sculptor*. Le travail, quoique détérioré, a plus que jamais les caractères d'une imitation de l'antique et, malgré le défaut d'expression, n'est pas sans mérite, étant donné l'élégance des proportions et une certaine largeur de manière.

Il exécuta en outre le lion ailé pour la grande colonne que la Seigneurie de Venise fit élever en 1524 à Vérone sur la Place delle Erbe. En 1797 le lion

(¹ ² ³) Texte It., p. 217.

ayant été abattu, il ne resta plus que la plinthe à laquelle il était joint et dans laquelle est gravé le nom de *Pyrgoteles*.

On ne connaît pas autre chose de lui, même à Padoue où il demeura plusieurs années et sculpta *un grand nombre de statues* pour l'Église du Saint; toutefois, outre un vague soupçon qu'il travailla aussi pour les Este, je crois, en m'appuyant sur des comparaisons avec le susdit groupe des Miracles, découvrir l'une de ses premières et meilleures sculptures dans la gracieuse et bien proportionnée Madone avec l'Enfant qui se trouve dans l'Église de S. Marie Majeure (*v. fig. 142*).

La mort de ce maître survenue en Septembre 1531 nous est connue par le passage suivant d'une lettre (Padoue, 26 Février 1532) de Placido Foschi adressée à Ferrare au sécrétaire ducal P. Antonio Azzaiolo: *V. S. advisarà m. Jac.o come Pergotele ex.mo Scultor ch' el S.to ha fatto molte belle statue è morto; morse questo 7.bre passato, penso esser certissimo quello che lui diceva*, ecc. (1).

L'abbé Giacomo Morelli qui eut le mérite de publier pour la première fois (1800) l'ouvrage intitulé: *Notizia d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI*, etc. (2), retrouvant dans les Diarî de Marino Sanudo le nom d'un certain *Giovanni Ettore Maria Lascari figlio di Pirgotele sculptore dimorante in Padova*, en conclut rigoureusement que Lascari devait être le maître qui se servait de ce pseudonyme.

Mais quand Gonzati eut publié les documents relatifs à la susdite statue de S. Justine, où il est dit: *M.o Zuan Zorzi, dicto Pirgotele, sculptore de marmori*, plusieurs écrivains déclarèrent erronée ou éloignée de la vérité l'induction de Morelli, prétendant par contre que cet artiste appartenait à la famille vénitienne des Zorzi ou Giorgi. De cette façon ils faisaient une bévue monstrueuse, car s'il est vrai qu'il existait jadis et existe encore à Venise des familles de ce nom, il est vrai également que Zorzi en vénitien veut dire Giorgio, qui en ce cas ne serait par conséquent qu'un second nom de baptême.

Nous avons en outre, de ces répétitions de noms très fréquentes, des exemples dans les actes et dépositions notariés de cette époque, où parfois au contraire on ne faisait pas usage du nom de famille; et ce n'est pas seulement par deux mais même par trois noms de baptême qu'avait coutume de se désigner le fils même de Pirgotele.

J'ai examiné à mon tour les Diarî de Sanudo, publiés aujourd'hui en grande partie, et j'y ai découvert les indications suivantes:

1518. 22 settembre .... In questo zorno, etiam in l'auditorio a S. Marco, fu leto per un altro vol esser balotado a la letura greca, nominato ..., fiol de Pergotele sculptor, sta a Padoa, lexe la Iliada di Omero, vi fu assà auditori.

1318, 16 ottobre — In Colegio — Fo balotà tre posti a la lectura greca, vi-

(1 2) Texte It., p. 217.

delicet Constantin Paleocapo Greco, Vetor Fausto veneto et Zuan Hector Pergotele, et rimise Vetor Fausto . . . .

Et voici le compte rendu de cette élection :

Die 16 octobris, in Rogatis — Infrascripti fecerunt se scribi ad probam lecturae grecae loco q.m domini Marci Musuri † 2. Victor Faustus doctor, civis venetus originarius, grecae et latinae linguae peritus . . , ... 121 . 26

1. Constantinus Paleocapus grecus cretensis, etc. . . . . 38 . 113

2. Joannes Hector Maria Lascari cognominatus Pirgoteles. . . 30 . 120 [1]

Ainsi il me semble rationnellement prouvé que le nom de famille du sculpteur dit ci-dessus *Pirgotele* était Lascari. Qu' il ait été parent de Constantin et Jean Lascaris, célèbres érudits et lettrés grecs, ce n' est pas à moi de le prouver ; toutefois la profession même exercée par le fils favorise plus que jamais une conjecture à ce sujet.

Par le contrat ci-dessus en date du 4 Mars 1481, Pietro Lombardo s'engageait entre autres choses à faire *3 portes, avec trois figures de Marbre, à savoir une sur la Porte principale de notre Dame avec deux Anges aux côtés, et deux Prophètes sur les deux autres.* Et en effet sur l'entrée principale au-dessus des volutes au pied de l' arc, on aperçoit encore les plinthes destinées à recevoir les Anges ; nous n' avons du reste aujourd' hui aucune indication qui les concerne (v. Pl. 5 et 26).

Le médaillon avec un saint, dans le tympan de la première porte de côté, fut sculpté il y a environ trente ans par le sculpteur Pietro Lorandini ; originale est au contraire la figure d' ascète sur la dernière entrée (v. Pl. 27 fig. 2). Fragment des plus remarquables qui, outre l' expression, démontre lumineusement combien Pietro Lombardo était habile à interpréter le vrai ; et il est bien rare de trouver dans d' autres travaux de cette période des extrémités si bien comprises anatomiquement et traitées avec autant de finesse. Bon est le modelé de la tête, et dans la barbe, arrangée avec un certain conventionnalisme classique, magistral est le mouvement ondulé des masses. Non moindre est l' habileté et le bon goût de l' artiste pour disposer les draperies, pour graduer les reliefs et pour obtenir des effets d' ombre avec jours et creux.

Nous avons un autre bon morceau de sculpture du même maître dans le S. Jean l' Evangéliste fixé au milieu de l' arcade centrale du chœur, sculpture qui devait être autrefois supportée par un aigle (v. Pl. 6 et *fig 91*).

Je citerai enfin plusieurs ronds avec sujets religieux finement traités à relief écrasé qui se trouvent sur les jambages des portes (v. Pl. 4 et *fig. 143*). Malheureusement l'air de la mer et autres accidents ont fait disparaître une moitié de ces jolies sculptures et elle a été remplacée par de grossières élucubrations de la décadence.

(1) Texte It., p. 228.

Avec les parties architectoniques, avec les statues, avec les hauts et bas reliefs, avec les ornements si nombreux et si variés, se trouve ici combiné un autre élément décoratif d'effet splendide et qui répond merveilleusement aux habitudes et au culte des vénitiens pour le luxe, pour la couleur, c'est-à-dire la décoration par le marbre.

Et aux garnitures si gracieusement bigarrées des marbres *dil luoco chiamato da Carrara, dove sono i più belli, over dei Greci, ligadi di Pietre da Verona negre et rosse, della miglior sorte che si possa trovar. dal basamento fin la prima cornise* et plus haut encore dans les tympans et dans le tambour de la coupole (v. Pl. 5 et 6), on voulut ajouter dans la grande frise et spécialement dans la façade les albâtres les plus bigarrés, le jaspe, le porphyre rouge, le serpentin et le vert antique disposés en disques, en miroirs, en roues, en croix et enchâssés dans des contours de sacomes dorées; et d'autres parties encore resplendissaient d'or.

Quoique Venise fût, depuis des siècles, accoutumée à se parer des riches dépouilles de l'Orient, fruit ou de ses conquêtes, ou encore acquises çà et là par ses commerçants dans les différents ports de la Méditerranée, toutefois l'élégante richesse de ce monument ne pouvait faire autrement que de provoquer l'admiration générale; et à l'heure même oû l'on mettait la dernière main à l'intérieur de l'Église, Sabellico s'écriait: *opus magnificum ac nescio post auream aedem omnibus quae in urbe sunt opere et materia longe praeferendum: Exterior facies aedis a summo ad imum ligustico saxo: histrico et benacensi interiectis; est seu tabulis contexta: a fronte porphirites spartanusque lapis ad ornatum reliquam per intervalla distinguunt materiam* [1].

Aujourd'hui, après plus de quatre cents ans, l'édifice a dû nécessairement perdre peu à peu l'éclat de sa splendeur primitive. Les dorures ont disparu, les sculptures, les ornements, les sacomes se sont usés et les pièces ajustées par centaines sont comme des cicatrices qui rappellent autant de blessures; les revêtements sous l'érosion de l'air de la mer et les pressions sont tombés en ruine et on a été obligé de les renouveler, malheureusement avec des matériaux plus pauvres et pas même polis; enfin l'intense patine des siècles se fixant de préférence sur la pierre istrienne dont sont composées toutes les parties organiques en a altéré l'aspect. Aussi aujourd'hui les masses architectoniques se détachent-elles d'une tout autre manière que celle voulue par l'architecte, qui pour les faire ressortir davantage les avait entourées de bandes de pierre noire-grise véronaise alors si en vogue, comme nous l'avons dit; pierre dont la structure lamelleuse et malgré l'emploi de corps gras, n'a pu résister à l'action du temps et a été remplacée par le bardiglion dont la teinte froide jure tant à côté des vieilles pierres.

(1) Texte It., p. 218.

Dans l' intérieur de l' Église, comme je l'ai remarqué, les parois latérales de la nef furent tout d' abord revêtues de marbres en bas seulement sur la hauteur du stéréobate et peut-être avait-on l' intention de décorer le reste de peintures; mais (à ce que je crois), dans la première moitié du XVIe siècle les revêtements furent encore étendus à toute la partie supérieure, et comme de cette façon ils étaient plus en saillie que les fenêtres et les extrémités des consoles des supports, il fut alors nécessaire d' en retoucher et tailler en biais les quadratures, elles aussi autrefois de pierre noire de Vérone (v. Pl. 3, 4 et 8).

Lors des dernières restaurations ces revêtements de marbre violet et autres encore qui étaient tombés en ruine, furent remplacés par de grandes plaques de Serravezza disposées sans préparation.

Dans la partie inférieure et sur le devant du palier on aperçoit enfermées dans des bandes de brocatelle rouge véronais des plaques de divers marbres grecs et spécialement cipolins, quelques-uns d' acquisition récente.

On revêtit encore de joli violet (dont il reste encore quelques morceaux ou fragments) la chapelle, les parois des côtés de l' arc de triomphe, les fonds des dossiers et des miroirs des ambons (Pl. 15).

Ce qui contribue aussi beaucoup à animer cette décoration si étendue, ce sont les disques de porphyre, de jaspe, de serpentin diversement distribués et groupés dans les parties les plus en vue du Sanctuaire et surtout dans la grandiose et élégante croix avec pied (v. Pl. 3 et 4), qui remplit si magistralement le large espace entre les deux fenêtres du fond du chœur [1].

Et d'autres de ces rares marbres enrichissent encore d'avantage les gracieux tabernacles du palier et le centre des parapets de l' autel déjà si riches et admirés pour les combinaisons variées et ingénieuses des jours creusés (v. Pl. 30) avec une habileté consommée par un maître qui put étudier des fragments anciens et peut-être encore quelque travail identique du VIe siècle existant à Ravenne (*v. fig. 144*).

Le lecteur, en parcourant ces lignes croira peut-être que revenir maintenant sur les décorations sculpturales, c' est m' écarter de mon sujet; mais en cela je n' ai d' autre tort, à mon avis, que de subir l' une de ces nombreuses suggestions intermittentes par lesquelles quiconque visite ce monument, quand il repasse, pour un motif quelconque, sur les choses déjà examinées, se sent délicieusement entraîné à en savourer de nouveau les beautés; et pas toujours longuement, parce que l' œil même le plus captivé n' échappe pas aux séductions d'autres objets voisins. Ainsi des parapets le regard se porte sur les délicats ornements des gracieuses consoles des sièges (v. Pl. 15 fig. 2 et Pl. 29 fig. 1 et 2), de celles-ci aux niellures des gradins de l' autel (v. Pl. 4 et 30),

[1] Texte It., p. 219.

des gradins le regard tombe sur le pavé et du simple pavé de la pièce il court à celui bien plus somptueux qui la précède et sur lequel le visiteur a déjà passé (v. Pl. 12).

Dans cette partie, la plus remarquable du pavé, sont répétées les croix grecques composées d'entrelacements à la byzantine renfermant disques et plaques de marbre précieux et spécialement les plus belles variétés d'albâtres malheureusement très détériorés. Et sur d'autres points les dégâts ont été tels, qu'on a peine à discerner les traces de certains ornements dessinés au trépan et un symbole funéraire représentant une tête humaine surmontée d'ailes déployées; et en outre il reste aujourd'hui peu de chose des nielles primitifs à mastic, du contour et des bandes dans lesquels sont insérés les champs de violet avec les croix.

Ce genre de niellure était à cette époque très en vogue et non seulement dans la décoration des édifices, comme dans l'intérieur du Palais Ducal, dans l'Église de San Giobbe, dans la Scuola de Saint-Jean l'Évangéliste, dans la façade du palais Trévisan-Cappello; mais encore dans les sceaux funéraires. Des artistes de renom ne dédaignaient pas de mettre la main à ces travaux, nous en avons de nombreux exemples et je citerai entre autres le tombeau de Lodovico Diedo aux Ss. Jean-et-Paul, où l'on voit, outre les riches ornements de contour, deux amours tenant un riche écusson et des hastes avec heaumes à *lambrequins* et autres décorations somptueuses; ce travail exécuté peu après 1466 accuse avant tout les manières toscanes. Lombardesques et postérieurs d'une trentaine d'années sont au contraire les délicats ornements des belles pierres de Giovanni Canal et de Gaspare della Vedova enterrés dans l'ambulacre de S. Zacharie.

On peut encore avoir aujourd'hui une idée du pavé primitif de la nef de S. Marie-des-Miracles dans certains espaces encore encombrés de nombreux sceaux funéraires qui y ont été successivement déposés; et si dans la forme ou dessin (parfaitement respecté dans les dernières restaurations) il n'offre rien de notable, néanmoins celui qui désire se former un critérium de la variété des marbres employés alors dans ces travaux, trouvera sans doute de quoi se satisfaire.

D'après la *Croniçhetta* citée plus haut, les procurateurs de la fabrique commandèrent à Pietro Lombardo, en même temps que la chapelle, le projet de *la voûte de l'Église, laquelle plut à tous une fois achevée*, et en conséquence le 16 Février 1484 (ou 1485) ils lui confièrent la direction de tous ces travaux.

Nous avons vu de quelle façon l'architecte sut développer sa pensée relativement au chœur; mais pour ce qui concerne le plan de la voûte, il avait le champ beaucoup moins libre, car cette partie ne pouvait pas ne pas être étroitement subordonnée au corps de l'Église déjà élevé et à certaines conditions

statiques inhérentes à tout système de couvertures; raison pour laquelle la surface intérieure de la voûte en bois ne pouvait pas ne pas être beaucoup plus basse que la façade de l'Église (v, Pl. 2 et 3).

Pietro Lombardo réduisit donc le plus possible la hautenr des superpositions du toit tout en ménageant un plafond éclairé et aéré suffisamment et dessina une voûte en berceau disposée de manière que le développement de la courbe en section transversale (v. Pl. 1, 3 et 4 C. D) fût la moitié de la longueur de la nef.

Cette section a la figure d'un segment elliptique dont la corde est distante de o m 66 de l'axe contenant les deux centres de courbure. Les jambes de la voûte, plus saillantes que les murailles de l'Église, s'appuyent de chaque côté contre onze arceaux ou courbures de bois (v. encore Pl. 2 et 10) dont les panaches inclinés en droite ligne ([1]) retombent sur les corbeaux de pierre saillant de la corniche supérieure (v. Pl. 8 *y y'*).

Ainsi se trouvait encore simplifié le problème des principales lignes décoratives du plafond qui se partage en 50 compartiments; c'est-à-dire 5 transversalement et le double dans le sens de la longueur. Chaque compartiment se compose d'un enfoncement ou petit caisson ayant tout autour vers les angles d'autres champs fermés à contour mixtiligne qui donnent lieu entre deux compartiments à d'autres figures géométriques séparées par une bande continue, qui autrefois avec sa teinte obscure devait très bien faire ressortir le motif principal de la décoration si habilement combinée.

Une chose toutefois qui blesse l'œil de l'artiste, c'est ici le manque absolu de correspondance entre les alignements des susdits compartiments et les arceanx des courbures inférieures, défaut qui est d'ailleurs la conséquence de ces dissonnances d'équilibre entre la partie statique et la décoration architectonique de l'édifice que j'ai signalées plus haut.

Tangente aux courbures, sur lesquelles retombe la voûte, court une espèce de corniche de bois doré, de laquelle ressort un robuste bâton sculpté en forme de chaîne semblable à celui de l'architrave de pierre le long du couronnement extérieur de l'édifice,

Pier Maria Pennachi peintre, dont on connaît un peu mieux la vie et la carrière artiste, depuis que Federici ([2]) en a écrit au commencement de ce siècle, fut l'artiste désigné pour la peinture de cette ample voûte, où il sut mieux qu'ailleurs étaler et son talent de décorateur et son habileté de coloriste à la détrempe.

Dans les cinquante planches des enfoncements il peignit autant de demi-figures de prophètes et patriarches de l'Ancien Testament (v. Pl. 10). La série supérieure de ces images est tournée vers l'entrée et commence par le pro-

([1, 2]) Texte It., p. 219.

phète Jérémie; dans les deux carrés du milieu sont représentés Moise et Japhet et dans le dernier caisson près du chœur on voit S. Jean-Baptiste avec l' inscription *Ecce Agnus Dei,* qui de cette manière se rattache parfaitement dans le plan général au mystique Agneau sculpté au milieu de l' intrados de l' arc triomphal.

Chacune de ces figures tient une liste blanchâtre avec le nom relatif; nom parfois répété et très probablement par quelque restaurateur auquel on doit encore deux têtes de prélats mal peintes et sans aucun lien avec les cohortes des saints de l' ancien Testament qu' y représenta Pennachi, comme avant-garde, devant le sanctuaire dédié à la Mère du Messie précédé et annoncé par eux.

Le calme recueilli et la sévérité que respirent la plupart de ces têtes fait naître dans l' esprit de l'observateur un sentiment tranquille et grave, bien différent de l' impression confusément délicate qu' on éprouve en parcourant du regard les multiformes décorations de marbre qui enrichissent les autres parties de l' Église.

Toutefois dans ces travaux, comme à S. Marie-des-Anges du Murano et à Venise dans l'Église de S. Jérôme des Jésuates, Pennacchi manqua du courage, ou plutôt de la science nécessaire pour dessiner ces figures en rapports de perspective avec la place occupée et cela malgré que les autres peintres contemporains se fussent déjà affranchis des liens du vieux conventionnalisme.

Le même maître peignit encore les 19 Sibylles dans les panaches de gauche, et dans ceux de droite autant d'héroïnes de l' Ancien Testament (1).

Les interstices fermés autour des petits caissons sont tous fantastiquement décorés de dryades, sirènes, faunes, génies ou anges, macarons, dauphins, têtes d' animaux, branches de vigne, feuillages, rubans, cartels, etc., tous peints en clair-obscur sur fond azur.

Chacun des cinquante compartiments a son motif ornemental différent, et pour avoir un spécimen de la variété de ces typiques décorations, j' ai exécuté sur place plusieurs aquarelles reproduites ensuite en chromolythographies qui ne me satisfont point (v. Pl. 8 et 9 fig. 1).

Marco Moschini a écrit que Pier Maria Pennachi, en même temps qu' il achevait ce plafond « cessa aussi de vivre en 1528 (2) ». Je ne sais vraiment à quelle source il a puisé cette indication qui ne concorde guère, ce semble, avec la *Cronichetta* citée plus haut et où il est dit qu' il ne manquait en 1488 qu' une partie de la toiture et qu' il ne restait *à faire* en Novembre 1489 *que pour quinze ou vingt jours.* D' après Boschini encore, Pennachi peignit en outre dans cette Église « l' orgue avec l' Annonciation au dehors, et à l' intérieur les Ss. Pierre » et Paul (3), et dans le puits plusieurs scènes en clair-obscur ».

(1 2 3) Texte It., p. 219 et 220.

Graves ont été les dégâts et les altérations apportés par le temps et spécialement par la fumée (1) à toutes les peintures de cette voûte.

Et à voir aujourd'hui le sombre plafond qui domine la nef, l'esprit a peine à se représenter, même d'une manière très imparfaite, ce qu'étaient cet ouvrage et l'intérieur du monument, il y a quatre cents ans. Alors le léger azur des fonds, le brio et la transparence des autres couleurs et des teintes, et le miroitement de l'or répandu sur cette ample voûte, devaient merveilleusement se marier avec les délicates veinures des marbres violets, avec la vivante polychromie des précieuses patères, avec les gracieuses formes et les demi-transparences de l'albâtre des nombreuses et fraîches sculptures et décorations, avec les élégantes sacomes çà et là resplendissantes d'or, et enfin avec les reflets et les bigarrés faisceaux de lumière tombant des vitraux historiés du sanctuaire.

Pendant la période de la Renaissance la peinture sur verre fut tenue en très grand honneur à Venise et des nombreux ateliers muranais sortirent alors des travaux de grande importance. Certainement dans un pays comme celui-ci où la passion du luxe était arrivée aux dernières limites et précisément lorsque la peinture sur verre était le plus en vogue, on ne pouvait approuver chez les architectes toscans leur intolérance pour ce système si vivace d'orner les édifices sacrés. Aussi même dans notre Église des Miracles on ne voulut pas se passer de ces éblouissantes peintures.

Malheureusement il ne reste plus aujourd'hui en place qu'une figure du Christ dans la petite fenêtre derrière le tambour qui supporte la coupole, et la verrière (avec la Madone, l'Enfant et les anges autour) qui ornait la grande baie du fond du chœur, a été brisée en 1862 par un ouragan (2).

A ce que m'ont affirmé plusieurs vieillards habitués de ce sanctuaire, il existait encore il y a une quarante d'années quelques morceaux de verre peints dans l'une des fenêtres latérales de la Chapelle.

Entre autres choses qui ornaient autrefois cette Église, il ne faut pas oublier les deux anciens fragments grecs de marbre avec quatre génies (v. Pl. 14 fig. 2 et 3), qui faisaient partie d'une frise représentant le trône de Saturne (ibid. fig. 1 restauration d'après le monument existant au Louvre) provenant de l'Église de S. Vital de Ravenne, où l'on voit dans le chœur l'autre demi-relief original avec le trône de Neptune reproduit en outre à la place du premier. Ces fragments qui se trouvaient déjà à Venise en 1335 (3) furent, on ne sait quelle année, fixés dans les vieilles maisons du fond la Place de S. Marc à l'entrée de la Frezzeria, et le 30 novembre 1532, avant d'abattre ces immeubles, la Seigneurie enjoignit à Jacques Sansovino de les enlever et de les mettre ensuite dans la Bibliothèque que cet architecte devait construire (4).

(1 2 3 4) Texte It., p. 220.

Et c'est en cette circonstance, je le crois du moins, qu'ils furent au contraire transportés à S. Marie-des-Miracles dont on était sans doute alors en train de compléter les revêtements de marbre de la nef.

En 1581 Francesco Sansovino décrivant ce lieu rappelait que « les amours » de marbre placés sous l'orgue, de la main de l'ancien Praxitèle, avaient été » apportés de Ravenne à Venise longtemps auparavant (¹) ». Et ils restèrent dans cette Église jusqu'en 1811, année où ils furent transportés au Musée Archéologique du Palais Ducal.

Ces merveilleux fragments, postérieurs de trois siècles au grand sculpteur athénien auquel plusieurs les ont attribués, doivent avoir beaucoup servi de modèles à certains maîtres de la Renaissance et même aux Lombardi, qui, à mon sens, s'en inspirèrent heureusement pour le beau piédestal d'un bénitier de S. Marc (*v. fig. 145*). Piédestal où beaucoup voient une œuvre antique et que je crois exécuté dans l'atelier de Pietro peu de temps avant 1486, année où son nom figure même sur les comptes de cette Basilique, dépourvue malheureusement des registres antérieurs (²).

En 1885, pendant les restaurations du pavage de la nef de S. Marie-des-Miracles, le père de l'auteur voulant remplacer une dalle de marbre (1 m. 875 × 0 m. 82) brisée en 7 morceaux qui recouvrait la tombe de D. Michele Fiorini chapelain de cette Église et curé de S. Marina, mort en 1670, découvrit sur le revers du sceau un bas-relief représentant la Dernière Cène, malheureusement en partie mutilé pour être adapté à l'ouverture du tombeau (v. Pl. 34 fig. 8).

La composition est empruntée au même sujet si connu peint par Léonard de Vinci dans le Réfectoire de S. Marie-des-Grâces à Milan. Mais si, à cause des exigences du travail de sculpture, les figures ont été faites plus rapprochées, par contre la manière de grouper et la pose des divers personnages ne diffèrent guère de l'original dont le sculpteur ne put peut-être pas directement s'inspirer.

Le bas-relief, demeuré incomplet on ne sait pour quelle raison, et qui à l'origine devait avoir en longueur environ 2 m. 30, contribue toutefois à nous faire mieux connaître le procédé technique de l'exécution, et il est à remarquer que l'artiste réservait pour le dernier le sujet principal.

Le type des têtes, la forme et une certaine raideur des extrémités, les lignes classiques et fines des draperies et la manière de traiter le marbre témoignent clairement de la parenté et du synchronisme de cette sculpture avec la pala de marbre des Apôtres à S. Jean-Chrysostôme (v. Pl. 117) sculptée par Tullio Lombardo au commencement du XVIᵉ siècle. Que cette faible reproduction du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, répété encore par un autre sculpteur lombard dans la Chartreuse de Pavie, fût destiné au fronton de l'autel Bernabò ou à l'Église de S. Marina, ou au réfectoire des Religieuses

(¹ ²) Texte It., p. 220.

des Miracles, ou même qu'il appartînt à Fiorini, je ne puis le dire, n'ayant aucune indication à ce sujet ([1]).

Parmi les divers matériaux remis par notre Académie des Beaux-Arts pour les susdites restaurations du pavé de S. Marie-des-Miracles, se trouvaient deux carrés de marbre enfermés dans des corniches de pierre istrienne d'égale dimension (o m. 525 X o m. 51) qui, débarrassés de la chaux et de la saleté qui les *masquaient*, offrirent deux importants bas-reliefs évidemment sculptés au XVIe siècle (v. Pl. 34 fig. 3 et 5).

La corniche dans laquelle est enchâssée la Madone avec l'Enfant, dont le mouvement gracieux rappelle la pala de la famille Pesaro aux Frari peinte par le Titien, porte dans l'encadrement l'inscription AVE MARIA GRATIA PLENA — SALVE REGINA MISERICORDIÆ.

Dans la corniche de l'autre bas-relief représentant le Christ sortant du tombeau on lit: IN MANVS TVAS DOMINE — COMENDO SPIRITVM MEVM.

Étant donné le mérite de ces sculptures et le dépôt dont elles avaient été tirées en dernier lieu, je recherchai aussitôt leur provenance originale, et j'appris en effet par le *Guide* de Moschini que, parmi les différentes choses recueillies dans l'Église et le couvent des Servites et confiées *à la garde* de l'Académie des Beaux-Arts, il y avait précisément « deux bas-reliefs en marbre, » chacun avec l'inscription D. P. L. qu'on ne pouvait expliquer. Ce sont des » œuvres de la bonne époque. L'un représente N. D. avec l'Enfant, l'autre » un Christ sortant du tombeau: demi-figures ([2]) ».

Dans les *Inscriptions de S. Marie des Servites* Cicogna rapporte l'épigraphe qui suit: LVCAS · LOMBARDVS · SEBASTIANI · FILIVS · ET . MARIA · EIVS · VXOR · PASQVALINVS · LVCAE · FILIVS . FECIT · FIERI · PRO · SE · VXORE · SVA · HEREDIBVSQ · ET · SVCCESSORIBVS · SVIS · ANNO · DOMINI . MDXXXIX. Et, à propos de cette indication, Cicogna ajoute plus loin: « Je vois par un manuscrit du siècle dernier » que dans le cloître, sur une colonne, était une image très bien travaillée du » Christ, *Ecce Homo*, en relief dans un cadre de pierre. Sur le cadre étaient les » sigles I. H. S.; dans la corniche du cadre: IN MANVS TVAS DOMINE; sous la » figure de la corniche COMENDO SPIRITVM MEVM et plus bas les mots P. L. F. F. » HOC OPVS M. D. XXXIX (et un chiffre surmonté d'une étoile placée entre le D » et XXXIX); or ces sigles signifient PASQVALINVS LOMBARDVS FECIT FIERI et ceci » correspond à la sépulture du dessous ([3]) ».

Le manuscrit ne parle pas de l'autre bas-relief exécuté par le même ciseau et semblable quant aux dimensions et à l'encadrement; toutefois il ressort clairement de la première inscription que là aussi fut enterrée Maria, femme de Luca Lombardo, et Pasquale ne pouvait placer dans un endroit plus approprié l'image qui devait lui rappeler sa mère.

([1] [2] [3]) Texte It., p. 220 e 221.

Cette famille Lombardo exerçait l'art ou l'industrie de la soie (¹) et était très vraisemblablement originaire de la Lombardie.

Les susdits travaux qui rappellent quelque peu les manières de Sansovino, ont des analogies avec certaines historiettes et figures mythologiques sculptées dans les piédestaux et dans la partie inférieure de la Loggetta du Campanile (v. Pl. 136 fig. 2) et plus encore avec un bas-relief que l'on voit dans l'une des petites cours de la Chartreuse de Ferrare, représentant la Madone sur un trône avec l'Enfant, S. Georges debout (qui rappelle en outre les manières de Tullio ou d'Antonio Lombardo) et l'un des Este agenouillé.

Vasari, dans la description des œuvres de Giacomo Sansovino, à propos des élèves de ce maître, écrivait: « Il a eu encore pour disciple Girolamo de » Ferrare, dit le Lombardo,....... lequel a appris et du premier Sansovino » (Andrea Contucci) « et de ce second la manière de travailler, qui, outre les » choses de Lorette, a exécuté beaucoup d'œuvres de marbre et de bronze à » Venise. Celui-ci se mit à l'école de Sansovino à l'âge de trente ans et avec » peu de dessin, quoiqu'il se fût déjà auparavant adonné à la sculpture, étant » plutôt homme de lettres et de cour, que sculpteur; néanmoins son application » fut telle qu'il arriva en quelques années à cette perfection que l'on voit dans » ses œuvres de demi-relief, qui sont dans les constructions de la bibliothèque » et de la loggia du clocher de Saint-Marc; œuvres où il réussit si bien, qu'il » put ensuite faire seul les statues de marbre et les prophètes qu'il exécuta, » dit-on, à Notre-Dame de Lorette ».

Vasari parle encore auparavant de ce Gerolamo ferrarais dans les vies d'Andrea Contucci, de Tribolo, de Simone Mosca et de Benvenuto Garofalo et dit même qu'il dut travailler à Notre-Dame de Lorette sans discontinuer de 1534 à 1560.

Bien que cette indication soit antérieure à l'assertion ci-dessus, elle semble néanmoins quelque peu en opposition avec la présence à Venise, et certainement pendant longtemps, de ce maître alors que l'on construisait la bibliothèque, dont l'érection, quoique déjà décidée en 1532, ne put commencer que trois ans plus tard; et on peut en dire autant des sculptures de la Loggetta qui ne fut pas commencée avant 1538.

Comme je le ferai mieux connaître dans la suite, Gerolamo était fils d'Antonio di Pietro Lombardo, auteur de notre Église des Miracles, et avait deux frères, l'un nommé Aurelio, né avant lui en 1501 et l'autre appelé Lodovico, lesquels exerçaient tous le même art. Et comme par conséquent l'âge de trente ans assigné par Vasari à Gerolamo quand il entra à l'atelier de Sansovino arrive à coïncider avec l'âge qu'il pouvait avoir lorsque se faisaient les susdites constructions, je crois pouvoir en conclure que le biographe arétin

(¹) Texte It., p. 221.

a puisé à une source suffisamment exacte ses dernières indications relativement à la venue parmi nous de Gerolamo Lombardo (Solaro).

Et maintenant, si à ces informations l'on ajoute encore le résultat des comparaisons artistiques, je ne crois pas possible de rejeter l'hypothèse que les deux bas-reliefs provenant du tombeau des Lombardo dans le cloître des Servites aient été sculptés par ce maître (1).

Du monastère de S. Marie-des-Miracles il y a peu de chose à dire; en 1810, quand les religieuses cessèrent de l'habiter, il fut transformé et converti en habitations particulières. On voit toutefois dans la façade ouest plusieurs petites fenêtres à arcs baissés et contours ornés qui rappellent l'époque de la construction; et sur le côté intérieur tourné vers le jardin il existe encore un bout de galerie (*v. fig. 146*) avec arcades supportées par des colonnes avec robustes chapiteaux ioniques sculptés de forme excessivement simple. Peut-être cette dernière partie fut-elle construite plus tard; un autre travail soit en ce lieu. soit dans l'Église était certainement exécuté vers 1515 par maître Luca di Pietro de Cattaro, tailleur de pierres, dont nous avons parlé plus haut (2).

Les *Guides* de Venise attribuent encore à Pietro Lombardo la décoration architectonique de la première **Cour de la Scuola de S. Jean-l'Évangéliste** (v. Pl. 70 fig. 2) terminée, suivant l'inscription, en 1481 (3). Nous n'avons cependant aucun document à ce sujet et les inventaires et les Mariegole ne portent point le nom de ce célèbre sculpteur et architecte; et parmi les maîtres admis dans cette confrérie et qui pourraient avoir pris part à ces travaux, je n'ai retrouvé que les suivants (4):

1472. — *Ser Stefano di lorenzo taiapiera.*

1473. — *Ser biaxio de dionixio taiapiera S. Apostolo, adi 22 April 1494 passò de questa vita a Loreto e se anegò.*

1472, 10 Novembre. — *Ser Alvixe de gasparo trivixian tajapiera a Santa maria de lortto fo toltto in questo zorno ed oltra j danarj la datto* (5 duc.) *promesse de far uno passo de chornixe* († 16 Juillet 1495).

1484, 23 Mai. — *Ser Àgustin de baxejo tajapiera a Santa maria de l'ortto* (v. p. 183).

id. — *Ser Michiel ttaiapiera San barnaba, feze el pergolo, fo toltto senza hofertta* (fut plus tard rayé de la *Mariegola perchè fuora de Venexia*).

A défaut de toute autre indication, il ne m'est pas possible de préciser quel était vraiment ce dernier maître, car il y avait plusieurs tailleurs de pierres de ce nom, qui, dans la seconde moitié du XVe siècle, travaillèrent à Venise; nous en avons déjà rencontré quelques-uns à S. Zacharie où il avait

(1 2 3 4) Texte It., p. 221.

probablement aussi travaillé [1]; et par conséquent ce serait une hypothèse par trop risquée que de l'identifier avec ce Michele di Giovanni dit de *Milan* qui vers la fin du XV[e] siècle travaillait dans les Marches avec son fils Lodovico et Giorgio Lombardo [2].

J'ai parlé plus haut du très fin bas-relief de pierre istrienne (1 m. 44 × o m. 75) qui ornait autrefois l'entrée de cette Scuola (v. fig. 31), attribué par Bode à Bartolomeo Bellano et où j'entrevois encore pêle-mêle les manières délicates de Pietro Lombardo; et maintenant je dois dire qu'il ne me semble pas du tout improbable qu'il ait été exécuté pendant qu'on entreprenait les travaux de cette cour et, suivant l'usage, placé depuis sur la porte principale de la salle inférieure peut-être encore avec quelque ornement à l'entour [3].

On ne sait quand fut commencée la construction de cette cour qui devait certainement comprendre des remaniements et des additions aux constructions contiguës; toutefois je ne me crois pas éloigné de la vérité en la regardant comme commencée vers la fin de 1478 ou au commencement de 1479, c'est-à-dire peu de temps avant que Bellano ait été envoyé par la Seigneurie de Venise à Constantinople avec Gentile Bellini.

Il pourrait encore se faire que le maître padouan ait fourni quelque dessin de ce travail; mais, excepté le motif de la partie centrale, la forme caractéristique de la décoration architectonique et les détails s'écartent notablement des œuvres exécutées par lui et accusent au contraire une grande harmonie avec l'extérieur de l'Église des Miracles, raison pour laquelle beaucoup, suivant la première impression, attribuèrent aussi ce travail entièrement à Pietro Lombardo.

Bon est l'aspect, élégant est le mouvement des lignes déterminé par le faîte sur l'entrée, admirable encore la manière dont furent disposées et proportionnées les parties principales, et l'application ensuite des frontispices triangulaires (un peu trop pointus) n'est pas seulement d'un bon effet, mais mérite encore d'être remarquée, parce que c'est la première fois que cette forme classique, déjà employée dans la porte de S. Michele, apparaît sur les autres parties des édifices vénitiens.

On remarque encore une certaine timidité générale dans le profil; les petits pilastres des fenêtres sont trop grêles, l'archivolte du fronton est un peu maigre, et les petites ou mesquines tours à volutes qui en ornent le sommet et le pied ne peuvent avoir été conçues par Pietro Lombardo.

L'ornementation est en général bien comprise et distribuée sans excès; si non tous les chapiteaux, du moins quelques-uns sont assez bien exécutés et par le caractère des feuillages ont beaucoup de ressemblance avec ceux de la porte de S. Zacharie travaillés par Giovanni Buora; on admire dans la frise

(1 2 3) Texte It., p. 222.

la richesse de la composition et le jeu des courbes creusées avec grand soin (v. Pl. 71); mais certaines capricieuses frisures et emmanchements et la sculpture de la partie végétale s' écartent beaucoup des décoratives de l' Église de S. Marie-des-Miracles; différences qui, quoique à un degré moindre, sont encore sensibles dans les ornements courbés autour de la porte et spécialement dans le type des feuilles à lobes très pointus et très mouvementés.

Et l' on pourait encore moins retrouver les manières de Pietro Lombardo dans les deux anges moitié à genoux à l'extrémité de la séparation, qui, quoique exécutés dans un but décoratif, ne sont pas cependant dénués de tout mérite.

La décoration sculpturale a ici son point saillant dans l' aigle symbolique de l' Évangéliste placé dans le tympan, et si la manière dont ont été exécutés certains détails de cette sculpture ne révélait un artiste de la Renaissance, on croirait être de nouveau devani un fragment de l' époque où la forme se trouvait encore resserrée dans les langes de l' hiératicisme. Rechute imputable non seulement aux commettants, mais encore à l' exécuteur qui assurément ne saurait être Pietro Lombardo.

Et maintenant, pour conclure, me demandera-t-on: peut-on vraiment attribuer à ce maître ornemaniste et sculpteur un édifice dont l' exécution, apparemment, lui échappe absolument ?

Problème un peu délicat; mais, à mon avis, la solution nous est donnée par l' Église des Miracles. Église qui suivit immédiatement ce travail ([1]) et dans laquelle Pietro Lombardo fit servir les mêmes éléments architectoniques à une même note typique.

Outre le modèle il est probable que Pietro Lombardo se chargea encore tout d' abord des travaux de la cour, travaux qu' il ne continua pas parce qu' il fut obligé de satisfaire d'autres commandes, et parmi ces dernières, assurément, figure le magnifique monument du Doge Pietro Mocénigo.

Quant à l' exécution de cette œuvre on ne peut, à mon avis, en conclure autre chose, sinon qu' elle fut exécutée par quelque autre maître lombard, et sans doute qu' y prirent part Giovanni Buora et ce Michiele qui en 1484 avait déjà terminé pour cette Scuola la chaire ou ambon cité plus haut; chaire dont on ignore le destinée; mais il est permis de supposer qu' elle devait, outre les dorures, être encore chargée de divers ornements ([2]).

La cour de la Scuola de Saint-Jean-l'Évangeliste rappelle à la pensée la gracieuse, sinon régulière et absolument belle, façade du **palais Gussoni** à S. Lio sur le Rivo della Fava (v. Pl. 69), et cela tant par le type de l' architecture, que par le goût identique dans la distribution des décoratives et en particulier par celles le long du soubassement, non moins que par la même

([1] [2]) Texte It., p. 222.

tendance à la maigreur des proportions dans les pilastres de différentes fenêtres ([1]).

Plus cousidérable qu'à S. Jean-l'Évangéliste fut dans cet édifice le nombre des maîtres employés à la partie ornementale, comme on peut s'en convaincre par l'examen des différents détails; mais on y retrouve encore le ciseau qui sculpta le contour de l'entrée de la susdite cour et qui en outre exécuta une partie des ornements de la Chapelle que firent élever les Gussoni eux-mêmes à S. Lio (v. Pl. 73 fig. 2). Et il est très probable que, lorsqu'on confiait à Pietro Lombardo ce dernier travail, il n'avait pas encore mis la dernière main au Sanctuaire des Miracles et à l'Église de S. André de la Chartreuse et que pour cette raison il chargea de la partie décorative de cette Chapelle Giovanni Buora qu'il eut pour travailler avec lui à S. Giobbe et qu'il s'adjoignait précisément alors pour les travaux de la **Scuola de S. Marc.**

Comme on le voit par la série des documents que j'ai publiés, le 16 Avril 1485 étant *Incorso linfortuno adverso et inopinado chaxo de lenzendio seguido la notte dela Zuoba santa prosima passada dela glorioxa schuola del Vangelista messer S. marco* ([2]), la Seigneurie décidait que pour *restauration et fabrique de la Schuola susdite* seraient donnés pendant 2 ans 100 ducats par mois, ouvrant de plus à cette confrérie un crédit de 2000 autres ducats.

L'état, du reste, où l'incendie avait réduit cet édifice, rendant impossible une simple restauration, on songea à une complète reconstruction en s'avançant davantage sur la place du couvent voisin des Dominicains.

En Août 1487 les préposés à la construction passaient contrat avec Gregorio di Antonio de Padoue, maître maçon et charpentier ([3]), pour tous les nouveaux travaux de maçonnerie. Le 13 Janvier de l'année suivante, on ordonnait à ce maître de faire les fondations des deux files de colonnes qui devaient partager la salle inférieure et supporter le plancher, et deux mois après des marchés étaient passés avec les maîtres charpentiers Giovanni Candi fils de Candi et Marino di Doimo pour les travaux de charpente, poutres, consoles, corniches, boiseries, etc., nécessaires pour le plancher et le toit du corps principal, et qui en février 1489 étaient presque entièrement terminés et en place.

Parmi les autres charpentiers figure encore un Bartolomeo florentin qui était déjà au service de la confrérie en 1482 ([4]).

Le 12 Juin 1488, maître Gregorio susdit, et Damiano di Niccolò son compagnon s'engageaient à exécuter tous les travaux de Charpente de l'aile destinée à l'Albergo, en remaniant et remettant en œuvre les travaisons épargnées par l'incendie, et construisant en outre un escalier.

Le 4 Janvier 1489, on décidait de couvrir l'édifice; mais comme les co-

([1, 2, 3, 4]) Texte It., p. 223.

lonnes de la salle inférieure et autres parties n'étaient pas encore prêtes, le complément de la toiture ne put être exécuté que l'année suivante.

Il n'est fait mention de Pietro Lombardo qu'en Août 1488 à propos de restaurations faites à certaines maisons appartenant à la confrérie, et avec lui sont encore nommés Gregorio maçon et les maîtres tailleurs de pierres Antonio di Rigo, Corradino, Gerolamo, Giorgio de Carona et Lorenzo.

Le 1er Mai 1489, les procurateurs s'entendaient avec Pietro Lombardo et Giovanni Buora (qui ne savait écrire) lesquels devaient se procurer et faire venir d'Istrie les pierres nécessaires pour la construction de la Scuola et mener à terme l'œuvre commencée par eux, avec toute la diligence possible.

Du reste il ne semble pas que ces maîtres (certainement engagés ailleurs) aient pris la chose trop à cœur, car pour ranimer leur zèle on dut recourir à l'Officio de la Giustizia Vecchia qui, le 15 Juillet, leur enjoignait d'amener dans l'espace d'un mois les pierres sur place, autorisant, du reste, la Scuola à les faire transporter à leurs frais.

Plus important encore, par les indications qu'il renferme, est l'accord intervenu le 18 Novembre de cette année entre le Guardiano Grande et les mêmes maîtres dont *chacun en particulier et tous en général* s'obligeaient à faire exécuter pour la somme de 1100 ducats toutes les pierres nécessaires à l'achèvement de l'œuvre suivant le dessin; de manière que tous les travaux d'équarrissage fussent terminés à la fin de Janvier prochain et ceux d'ornementation ou de sculpture au mois de Février suivant. De ces œuvres étaient toutefois exclus la *justoria granda de relievo* qui devait aller entre les deux fenêtres de la façade principale (probablement le bas-relief auquel prit part plus tard Giovanni de Trau et qu'on avait d'abord peut-être l'intention de placer à l'extérieur), le lion de S. Marc (v. Pl. 96) et deux statues disparues, qui devaient être placées sur la cime.

Nous voyons encore par la teneur de la cause de cet accord qu'à ces travaux étaient encore occupés les tailleurs de pierres Gerolamo Meschia de Valpolicella (1) et Domenico vénitien dit *Moro*, qui ne savaient pas écrire.

Il est facile de déterminer la plupart des travaux exécutés par ces deux maîtres grâce aux indications du compte qu'ils présentèrent le 1er Avril 1490, comprenant tous les travaux faits par eux du 19 Juillet 1489 jusqu'à ce jour, à savoir presque toute la décoration architectonique de la façade du quai (moins les pilastres inférieurs et les parties à l'ouest ajoutées en 1533 et en 1546); les fenêtres, les corniches, les pilastres du second ordre, le soubassement, les piédestaux (quariselj), les ornements et bandes de pierre noire et les autres choses qu'on y voit.

Mais des mesures ci-dessus il ressort encore qu'ils exécutèrent des bouts

(1) Texte It., p. 223.

de corniche et frise dépassant la longueur de ce côté d'une quantité correspondant à l'extension de la façade principale. De même que le prix peu élevé de cette frise exclut l'idée qu'on y eut sculpté des ornements, de même on en déduit que l'entablement de la façade à laquelle Gerolamo Meschia et Domenico Moro eurent à travailler ne peut être que celui du second ordre, sous les frontons.

Ces maîtres placèrent encore sur la porte le S. Marc, le bas-relief de Bartolomeo Bono vénitien (1) et assujétirent au moyen de plomb les figures.

Du même compte on peut enfin déduire qu'ils remanièrent encore une partie commencée auparavant par ce Corradino équarrisseur déjà nommé plusieurs fois et qui mourut avant le 5 Janvier 1489 (2).

Le 7 Novembre 1490, le Guardiano Grande et les présidents de la Scuola d'une part, et de l'autre Pietro Lombardo, Giovanni Buora et Bartolomeo di Domenico compagnons, *proti et mureri*, s'entendaient par un compromis pour les travaux exécutés par ceux-ci en plus *del disegnio suo marchado*, pour la *Chapelle*, nom sous lequel les papiers désignent encore cet édifice. Compromis dont on ne connaît pas le résultat et pour lequel, je l'ai déjà dit, furent pris comme arbitres Antonio Rizzo et Mauro Coducci qui précisément alors se chargeait de la direction des travaux.

Et à partir de ce moment, ni Pietro Lombardo, ni Giovanni Buora, ni même Bartolomeo di Domenico ne figurent sur les comptes.

Dans la biographie de Mauro Coducci, j'ai exprimé l'opinion que la partie supérieure de la façade devait être rangée parmi les travaux projetés par ce maître. Mais je crois également que quelque finiment peu différent dans les lignes générales figurait déjà sur le premier modèle qui servit de base à la décoration architectonique de l'édifice.

Si les vieux papiers sont muets relativement à ce modèle et à son auteur, le monument toutefois parle assez de lui-même et, abstraction faite de certaines fenêtres et des frontons, dans cette typique architecture à bas-relief si délicatement proportionnée, si harmonieusement combinée avec la décoration, il est facile de reconnaître l'auteur de la cour de S. Jean-l'Évangéliste et de l'Église de S. Marie-des-Miracles; par conséquent on ne peut hésiter à attribuer encore à Pietro Lombardo le plan général de la partie architectonico-décorative des deux façades de la Scuola de S. Marc. Plan peut-être encore, dans les détails et relativement à la distribution du travail, combiné de concert avec Giovanni Buora et Bartolomeo di Domenico: mais non avec d'autres, comme on peut encore le voir dans le compromis du 7 Nov. 1490, où la phrase *del deseguio suo marchado* se rapporte à ces trois maîtres associés.

Le lecteur l'a déjà compris, dans cette Histoire j'ai omis, à l'occasion,

(1 2) Texte It., pag. 223.

de réfuter les opinions émises par plusieurs écrivains d'Art qui ont voulu s'occuper de nos monuments, parce que les documents que j'ai découverts me dispensaient d'attaquer leurs assertions pour les réduire à néant. Mais quand les documents font défaut (et ce n'est pas ma faute), je ne puis ni ne dois m'abstenir de passer au crible les appréciations ou inductions des autres, toutes les fois que celles-ci peuvent induire en erreur quiconque étudie l'Histoire.

Ainsi si je regarde désormais comme inutile de réfuter l'hypothèse de tous les écrivains, d'après laquelle la Scuola de S. Marc serait l'œuvre de Martino père de Pietro Lombardo, je ne crois pas pouvoir me dispenser de combattre le sentiment de quelques-uns et d'après lequel l'architecte ou les chefs de cette confrérie auraient exécuté cette œuvre d'une façon si admirable grâce aux conseils et à l'ingérence de ce Francesco Colona frère prêcheur qui habitait le couvent voisin des Ss. Jean-et-Paul. Je veux dire l'auteur du fantastique roman intitulé l'*Ipnerotomachia di Potifilo* où domine surtout avec l'amour de Polia un goût immodéré pour la *Sainte Antiquité*.

Dans ce songe, Polifilo décrit arcs de triomphe, pyramides, places, ponts, thermes, amphithéâtres, palais, temples, rotondes, tombeaux, inscriptions, colonnes, ruines, marbres rares polychromes, statues et bas-reliefs, mosaïques, peintures, évoquant en un mot toutes les formes qu'avait revêtues le génie Romain, en faisant le sujet de comparaisons d'anthropomorphisme, relevant certaines consonnances entre l'architecture et la musique et tirant des préceptes et termes ou s'inspirant de Vitruve, tantôt mettant l'Alberti à contribution, tantôt enfin laissant libre cours à son imagination.

Il ne faut pas croire cependant que ce livre, imprimé à Venise en 1499 par les presses d'Alde Manuce et orné de nombreuses gravures, ait la valeur d'un traité de révélations ou découvertes artistiques; car si Polifilo, sous le rapport littéraire et classique, s'élève, et non pas toujours, plus haut que ses contemporains, sur une foule d'autres points il ne dit rien qui n'ait été depuis longtemps sanctionné par l'expérience et le goût du milieu, et par conséquent son œuvre ne fait que refléter les tendances ou les idées de son temps.

Et certes, dans la Scuola de S. Marc déjà terminée avant le livre que nous rappelle Fra Colonna, je ne trouve aucune chose que l'auteur de l'arc de triomphe de S. Marie-des-Miracles n'aurait su faire sans le conseil d'un homme qui n'avait jamais mis la main à un travail, et surtout dans cette Scuola qui comptait parmi ses membres des artistes tels que Bellini.

L'intérieur de l'édifice, malgré les dégâts subis en beaucoup d'endroits quand il a été converti en hôpital, conserve encore assez bien son grandiose caractère original et spécialement dans la vaste salle supérieure et dans celle du rez-de-chaussée où l'on faisait au commencement de 1488 les fondations des colonnes qui la partagent si heureusement en forme de nefs. Sur les cha-

piteaux variés de ces agiles supports (chapiteaux qui ont des pendants à S. Zacharie et à S. Michele de Murano) sont disposés des doubles corbeaux de bois, profilés et sculptés avec élégance (v. Pl. 137 fig. 1), sur lesquels s'étendent longitudinalement les architraves de bois *(bordonali)* qui soutiennent la solide travaison découverte du plafond.

Sous les colonnes sont de hauts piédestaux de pierre istrienne bien profilés et en outre remarquables par les riches et élégants ornements des décors où je retrouve le goût et l'habileté des ciseaux qui travaillèrent dans le Chœur de S. Michel.

Mais là où le brillant art décoratif de notre Renaissance a le plus étalé ses trésors, c'est à l'extérieur, sur cette façade que Burckhardt appelle « un » des grands monuments historiques de l'ancienne vie de Venise, dont elle » exprime le sourire et l'élégance (1). »

J'ai parlé plus haut de certains défauts qu'on remarque tant dans les frontons qui donnent à l'édifice un caractère si hardi, que dans les grandes fenêtres; défauts qui ne sont pas dus à Pietro Lombardo.

Toutefois, relativement aux autres lignes principales, on ne peut s'empêcher de constater un certain manque de gradation dans les hauteurs des deux ordres et particulièrement dans les pilastres qui furent maintenus égaux; et voilà pourquoi, et aussi à cause de l'enterrement du socle, le rez-de-chaussée a l'air un peu écrasé.

Un peu lourd à cause de sa nudité apparaît encore l'entre-pilastre sur la porte principale à laquelle sans doute était destiné le bas-relief dont parle l'accord intervenu le 19 Novembre 1489; et de plus la porte de l'aile de l'albergo est plutôt grossière.

Le plan architectonique répond d'ailleurs très bien à la structure intérieure; excellents sont les rapports entre les pilastres, les chapiteaux et les corniches et il y a une certaine délicatesse dans la manière de combiner et profiler les modénatures.

Toutefois il y aurait un peu plus à dire relativement à l'architecture sans le majestueux portail qui contribue si merveilleusement à donner du relief et de la vie à cette façade (v. Pl. 97).

Et ici, comme ailleurs, en dehors des proportions et de certains éléments principaux, les parties organiques s'allient tellement avec les décoratives qu'elles composent un tout analytiquement inséparable.

Aussi, après avoir admiré l'aspect hardi de ce portail, après avoir payé un tribut de louanges à celui qui a composé et profilé d'une manière si élégante l'archivolte et l'entablement et à celui qui eut à déterminer si correctement les rapports de la baie d'entrée, faut-il remarquer le caractère complè-

(1) Texte It., p. 224.

tement décoratif des légers supports qui, comme à S. Zacharie, laissent transpirer dans toute sa vivacité le goût absolument indépendant des artistes lombards.

Peut-être l'idée des colonnes divisées en deux parties distinctes a-t-elle été suggérée par le désir de suppléer au défaut de longueur des fûts de marbre, mais le procédé s'allie d'une façon si harmonique et est si bien proportionné avec toutes les autres parties de l'ordre, du socle à la cymaise de la corniche, qu'il ressemble à une qualité.

Sur un autre point encore l'auteur de ce portail rappelle les grands soutiens des nefs de S. Zacharie, je veux dire dans les feuilles protectrices qui du tore des bases descendent vers les angles de la plinthe; ancien motif qui en ce cas servit à composer une ligne délicate de raccordement (v. encore Pl. 31 fig. 3).

Sans parler des menus détails dont les Planches et figures que je donne offrent mieux que toute description une idée de la richesse exquise de cette œuvre, je dirai au contraire quelque chose des principales décorations surtout par rapport aux sculpteurs présumés qui ont laissé ici des traces aussi gracieuses de leur ciseau.

Le lecteur n'a pas oublié, je pense, les deux décors du stéréobate de S. Zacharie et en particulier le joli contour de celui qui est à droite de la façade (v. Parties I P. 28 fig. inf.); et si maintenant l'on compare les amours ailés sculptés dans ce contour avec ceux (malheureusement indignement gâtés) qui composent les scènes mythologiques des piédestaux de ce portail *(v. fig. 147 et 148)* j'espère qu'on ne me donnera pas tort si je les regarde tous comme sortis d'un même atelier [1]. Je retrouve encore d'autres points de contact entre ces sculptures et les génies nus assis sur les guirlandes à festons qui embellissent les troncs de ces colonnes. Et comme là encore et dans les mascarons et dans les feuillages je retrouve d'autres affinités soit pour la forme, soit pour le coup de ciseau, avec les pilastres de l'entrée de la susdite Église sculptés par Giovanni Buora (v. Pl. 78 et 70 fig. 2), c'est à ce compagnon de Pietro Lombardo surtout qu'on devrait attribuer les décorations de la Scuola de Saint-Marc.

C'est ainsi que se trouve encore mieux précisée l'induction que j'ai exposée au premier volume [2] à propos du contour du susdit contour de S. Zacharie, à savoir qu'il put être exécuté par Giovanni Buora ou même par Bartolomeo, fils de Domenico Duca. Maintenant qu'il faille identifier Bartolomeo de Domenico, compagnon de Pietro Lombardo, avec Buora, c'est, à mon avis, ce qui ressort du fait qu'à cette époque on ne voit parmi nous aucun maître de ce nom, fils d'un Domenico, si ce n'est celui dont le père était surnommé *Duca* [3].

[1 2 3] Texte It., p. 225.

Dans le somptueux portail de la Scuola de S. Marc d'autres décorations attirent l'attention et parmi les plus remarquables je citerai l'ornement à jour qui sert si gracieusement de couronne à l'archivolte, la belle guirlande autour du bas-relief, de Bartolomeo Bono vénitien, auquel appartient peut-être encore la statue de la Charité sur le sommet du fronton ; guirlande étroitement identique à celle de l'arc de trionphe de S. Marie-dés-Miracles. Il faut aussi admirer la jolie frise qui suit, courant tout le long de la façade, et qui, particulièrement dans le bout qui correspond au portail, rappelle le devant du Chœur de S. Michel rappelé encore par les gracieux chapiteaux à bande sur les colonnes (v. Pl. 138 fig. 1).

Nous ne pouvons oublier l'ornement à dauphins et vases de fruits autour de l'arc de l'entrée, allusion complétée par le génie qui tient une corne d'abondance dans la clef de voûte à console et dans lequel j'entrevois la manière de Gian Giorgio Lascari dit *Pirgotele*.

Je retrouve encore un bon élément de comparaisons dans les décoratives des pilastres médianes qui encadrent la baie, composées en guise de candélabres et qui se terminent par les symboles du pélican et du phénix. Ici la partie ornementale, où l'artiste s'est passé encore le caprice de quelques formes bizarres qui annoncent le XVI[e] siècle (v. Pl. 67 fig. 5), s'écarte beaucoup du caractère des Lombardo. Elle a, par contre, de grandes analogies dans les piédestaux du rez-de-chaussée, dans divers décors du Chœur de S. Michel, dans la partie supérieure des pilastres de l'entrée de S. Zacharie, dans plusieurs détails de l'Église des Miracles et en particulier dans les riches et délicates bandes verticales du stylobate du monument Suriano (v. Pl. 76 fig. 1), dont l'exécution fut donc probablement confiée en grande partie à Giovanni Buora.

Dans la façade de la Scuola de S. Marc, l'instinct de Pietro Lombardo de subordonner l'architecture à la décoration ne se borne pas seulement à la faible saillie des masses soi-disant organiques et à l'indépendance de la partie statique ; mais ce sculpteur va encore plus loin et fait des éléments architectoniques comme des contours pour tableaux, ou amplifiant les fonds de perspectives qui servent de scènes pittoresques aux histoires des petits bas-reliefs, tant aimés des quattrocentistes, s'efforce de rendre l'édifice plus génial et plus luxueux.

On ne désirait alors rien de mieux à Venise, rien par conséquent de plus homogène avec le milieu.

Dans tous les cas pour ce qui est des perspectives de cette façade, grâce à l'artifice des creux et au relief opposé des sculptures insérées, elles contribuent jusqu'à un certain point à donner une plus grande apparence de mouvement à l'architecture, ne faisant plus aux yeux de l'observateur une illusion

de *plusieurs pas* comme on l' a dit, intention qui ne put même pas venir à l'idée de Pietro Lombardo; mais parce que le plan des fonds semble éloigné d' une dizaine de centimètres plus qu' il n' est en réalité.

Une autre preuve de la tendance à prodiguer les décorations nous est offerte par la division de la haute bande située sous la riche corniche inférieure, dans laquelle sont répétés des griffons ou autres semblables animaux fantastiques tenant entre eux des patères de marbre, sculptés d' ailleurs avec beaucoup de bon goût.

Quoique le couronnement de la façade doive être attribué à Mauro Coducci, je crois cependant que, d'après le plan primitif, le corps principal devait porter des statues et voilà pourquoi je conclus qu' elles étaient en grande partie achevées en 1490.

Quelques figures rappellent le monument du Doge Malipiero, et les anges [1] sur les côtés du grand fronton furent peut-être, eux aussi, sculptés dans l'atelier des Lombardo. Excepté du reste les deux bonnes statues de S Théodore et de S. Georges disposées dans les niches et qui ont beaucoup de ressemblance avec les sculptures de Tullio, toutes les autres sont des travaux exécutés simplement et chez lesquels le soigné de la facture est en raison inverse de la hauteur.

J' ignore absolument quel est l' auteur des deux saints aux pieds de l'archivolte du portail et je ne sais si dans la partie-ouest de la Scuola [2], dans les édicules qui autrefois flanquaient celui de la cloche, démoli en 1808 [3], furent jamais p'acées des statuettes.

D' après Sansovino, « les deux carrés de mi-relief placés sur les côtés du » portone, avec deux miracles de S. Marc » (v. Pl. 98) » sont de Tullio Lombardo » [4]. Et en effet cette assertion est si largement confirmée par les ressemblances avec les autres œuvres de ce maître qu' elle n'a pas besoin d' avoir l'appui d' un document écrit.

De même dans le bas-relief du baptême, les formes rudimentaires du nu et les grossières proportions des figures me feraient presque soupçonner que le marbre, certainement achevé par Tullio, fut ébauché par un autre ciseau.

Autant que le permettent l' état de conservation et les restaurations, on remarque dans ces travaux de bonnes têtes et spécialement dans les fonds où certaines attitudes de femmes ont été empruntées à quelque ancien fragment; les divisions des plis, quoique recherchées, sont dans l' ensemble bien composées et l' exécution en est très soignée. Toutefois on essaierait vainement d'y retrouver le souffle d' un grand artiste; au contraire tout y est presque insipide, conventionnel et l'on entrevoit désormais dans ces œuvres un sculpteur en train de se cristalliser dans la froide et servile imitation des marbres antiques.

([1] [2] [3] [4]) Texte It. pag. 226.

Entre les deux, l' épisode de S. Marc qui guérit S. Amiane est le meilleur; toutefois, malgré cela et le nom de Tullio, je crois bien préférable le bas-relief (*v. fig. 150*) représentant le même sujet, que sous une forme plus modeste, mais cependant avec un sentiment plus artistique, qu'un maître lombard sans doute avait, dès 1479, sculpté sur la porte de la Scuola des Calzolai à S. Tomà ([1]).

On attribue encore au même Tullio les deux lions dans les perspectives des entre-pilastres aux côtés de l' entrée de la Scuola de S. Mare, et étant donné la manière dont sont traitées certaines parties et en particulier les pattes et les crinières, cette hypothèse n' est pas loin de la vérité. Le profil des corps est assez bien compris et sert jusqu' à un certain point à l' effet perspectif des sujets; du reste ce sont des sculptures qui n' arrêtent guère l' observateur.

La décoration de cette façade est complétée par les bandes et les grands revêtements de marbre et les patères de très fins marbres polychromes enchassées dans les bordures, dans les pilastres, dans les tympans, et dans les fonds, et comme si tout cela ne suffisait pas pour rendre l' édifice somptueux, on fit à pleines mains usage de l' or dont on aperçoit çà et là encore aujourd' hui les traces et en particulier dans les sacomes et les divers ornements de l' entrée. Entrée qu' on voulait encore enrichir en 1544 de portes de bronze à compartiments avec roses, têtes de lions et autres décoratives demandées au célèbre fondeur Giacomo dei Conti ([2]).

En même temps que le sanctuaire de Sainte-Marie-des-Miracles et la Scuola de S. Marc, d'autres travaux importants étaient confiés à Pietro Lombardo et, parmi ceux qu' il mena alors à terme, il faut surtout citer la restauration de l' **Eglise de Saint-André de la Chartreuse.**

Flaminio Corner et Cicogna ont retracé tout au long le côté historique de cette Église et du grand monastère attenant; toutefois les indications artistiques qu' ils ont pu recueillir sont peu nombreuses, et mes recherches n'ont guère été plus heureuses dans le peu qui subsiste encore des Archives de ce monastère.

Sabellico, qui achevait son livre *De Venetae urbis situ* de 1489 à 1490, faisant une description enthousiaste de la magnificence des marbres de ce Temple, le disait *ab imo hodie instauratum.* Par contre on ne sait en quelle année la reconstruction fut commencée; mais étant donné l' importance de l' édifice, on peut facilement supposer que les travaux durèrent plusieurs années, et il est, de plus, probable qu'ils furent commencés par Antonio Rizzo qui dès 1467 se retrouvait en ce lieu et y sculptait en outre le tombeau d' Orsato Giustinian dans l' une des Chapelles séparées de l' Église.

Il semble toutefois qu' il manquait encore quelque chose dans l' intérieur du Temple en 1493, comme on le voit par le testament de Marco Morosini ([3]),

([1 2 3]) Texte It., p. 226.

famille à laquelle avait appartenu Girolamo Morosini, qui, comme le rapporte Cicogna d'après un manuscrit, fut le grand protecteur de la Chartreuse et imitant « l'exemple de ses aïeux acheva plusieurs œuvres commencées par son « père Carlo. . . . . à savoir, le chœur principalement et l'abside, où il ajouta » des sièges nouvelle forme et remarquablement travaillés; et au milieu du » chœur il placa son tombeau (1) ».

Malheureusement nous n'avons plus les documents concernant ces travaux et les artistes qui les exécutèrent, mais il pourrait bien se faire que Pietro Lombardo fût le maître ainsi désigné :

1490, 14 avril — Convention et accord passé entre le R. P. D. Antonio Surian Prieur du Monastère d'une part et maître lombardo maçon pour cause de certaines constructions (2).

Mais il y a plus à regretter encore que la perte de ces papiers; du vaste monastère, de la grande Église, des riches Chapelles et des autres édifices de la charmante île des Chartreux, il ne reste rien aujourd'hui, pas même une pierre, tout ayant été rasé au niveau du sol au commencement de ce siècle.

Et aujourd'hui de tant de splendeur nous avons à peine un pâle reflet dans quelques inscriptions (*v. fig. 151*) et dans les écrits de Sabellico, de Corner et de Temanza, le seul qui ait jusqu'à un certain point étudié cette Église sous l'aspect artistique et auquel j'emprunte pour cette raison le passage qui suit :

« Quoique Sansovino, en parlant de l'Église de S. André des PP. Char- » treux, élevée par eux dans l'île dite de la Chartreuse, en face du Port de » Venise, dise qu'elle est irrégulière, parce qu'elle a été bâtie en plusieurs » fois, je dois la citer comme l'une des meilleures œuvres de notre Pietro » Lombardo. Je dirai même, que dans cette œuvre il a révélé un progrès no- » table de l'Art. Cette Église est située à l'intérieur du couvent, suivant l'usage » de ces religieux. Le corps principal, qu'on pourrait appeler anti-église, forme » une croix grecque, avec quatre chapelles aux angles. Une cloison, qui donne » accès dans le chœur, la sépare de la partie plus intérieure réservée unique- » ment aux offices des Religieux. Là est la plus grande chapelle, avec deux » autres chapelles ; l'une à droite, et l'autre à gauche, en face desquelles il y en » a deux autres, dont le fond s'étend jusqu'à la cloison, sur toute la largeur » du Chœur. Le style est une sorte de Corinthien. Dans les pilastres, et dans » la paroi de la séparation sont enchâssés des marbres de genres variés, qui » rendent cette œuvre très riche. Dans les deux baies latérales, entre le Chœur » et la chapelle majeure, sont des colonnes de marbre grec veiné, qui supportent » l'architrave. Peut-être faisaient-elles partie de l'ancienne Église des pères » Augustins, qui avant les Chartreux, habitaient l'île). Ces colonnes étant par

(1 2) Texte It., p. 226.

» hasard trop courtes, l' architecte fut obligé de recourir à un expédient pour » les allonger. Ce fut d' ajouter et de mettre entre l' escape inférieure de la » colonne, et la base une pierre ornée à l' entour de festons de fleurs, et fruits » très gracieusement sculptés. Andrea Palladio, environ un siècle plus tard, se » trouva en présence d' un cas identique, dans l' Église de S. Georges-Majeur, » et il s' en tira en y faisant une addition d' un ornement de feuilles, s' inspirant » de ce qu' on voit encore aujourd' hui, sous les colonnes de porphyre de la » chapelle octogonale (qui est l' ancien baptistère de Rome) dans l' Église de » S. Jean-de-Latran. Mais le procédé de Lombardo, à mon avis, est bien meil- » leur. Car un tronçon est capable de supporter un poids et non un buisson. » Aussi m' étonné-je que Palladio, lequel devait avoir vu cet expédient de Lom- » bardo, ne s' en soit pas plutôt servi que de celui de Rome [1] ».

Nous avons du procédé que vante Temanza un exemple dans le portail de la Scuola de S. Marc et, comme on l' a vu, Mauro Coducci l' employa également dix ans plus tard dans la Chapelle Bernabò à S. Jean-Chrysostôme.

Il est bon d' ailleurs ici de ne pas perdre de vue que le concept de cette forme typique apparaît déjà parmi nous dans l' Église de S. Zacharie et que de plus, et d' une manière beaucoup plus capricieuse, elle est l' un des caractères les plus saillants de l' Art lombard de la Renaissance. Et à ce propos, et spécialement au point de vue de l' influence exercée par cet art si indépendant, il ne faut pas oublier que dans plusieurs villes de la Vénétie on obéit moins au besoin de trouver un expédient qu' au caprice en altérant ainsi la forme des colonnes jusqu' à leur enlever en grande partie le caractère rationnel de supports, comme on le voit dans la plupart des autels monumentaux des Eglises vicentines (v. Pl. 132, fig. 2 autel de S. Corona).

Quel a été le sort des colonnes de la Chartreuse, on l'ignore; il semble toutefois qu' un procédé identique fut aussi adopté peu après dans quelques autres parties de l' Église, car parmi les fragments qui proviennent de cet endroit et que les *antiquaires* se sont passés de main en main avant de les vendre à l' étranger, j' ai eu l' occasion de voir un tronçon et un fût presque entier de pierre istrienne dont les ornements, soit par le dessin, soit par la sculpture, étaient entièrement identiques à ceux d' une chapelle de Sainte-Anastasie de Vérone (v. Pl. 46 fig. 2). Et dans cette Église (ibid. fig. 1) et encore dans plusieurs autres monuments véronais, on retrouve les manières décoratives de maîtres lombards qui travaillèrent à Venise, et il n' est pas rare de retrouver même répétés dans certains palais les motifs ornementaux des pilastres de l' arc de triomphe de S. Marie-des-Miracles.

Provenait encore de Saint-André de la Chartreuse le fragment d' une frise de pierre istrienne, vendu à l' étranger par Lorenzo Seguso, où étaient sculptés

(1) Texte It., p. 227.

un chérubin avec feuillages et un vase avec flammes surmonté d'un phénix. Frise qui accusait nettement une parenté avec les admirables ornements de la belle porte latérale de l'Eglise de Tricesimo (v. Pl. 119, 120 et *fig. 152*), exécutés en 1500 par Bernardino di Antonio de Bissone architecte et sculpteur ([1]), qui, à mon avis, laissa encore des traces de son ciseau sur plusieurs chapiteaux, pilastres et jambages des quais et des fenêtres, dans les façades du Palais Ducal reconstruites par Rizzo.

Cet artiste, peut-être parent de l'un des nombreux tailleurs de pierres ses compatriotes (les Garvo, les Ravolti et Manfredo di Paolo) qui travaillèrent à Venise ([2]), obtenait en 1508 d'être inscrit parmi les citoyens d'Udine où il eut pour compagnon le frère Giovanni Marco ([3]), et est probablement le même *m.ro Bernardino q. antoni lapicida de confinio sancte eufamie de Judaica* qui, avec Fedele fils du tailleur de pierres Simone de Carona, servit de témoin, le 5 Août 1501, pour une quittance d'Adriana épouse d'Antonio Lombardo ([4]).

Parmi les locataires des maisons possédées à S. Benedetto par le monastère de la Chartreuse, il y avait, dans les années 1483 et 1484, un *Maître Gregnol de Vicence maçon* marié *de dona Bona*, et certain *Gorgi busati* ([5]). Nous n'avons toutefois aucune indication sur la profession de ce dernier et comme j'ai la preuve qu'à Venise demeuraient les peintres Stefano, Francesco et Andrea Busati, je ne puis supposer que le Giorgio ici nommé fût au contraire de la famille des tailleurs de pierres Campionesi à laquelle appartenaient le *Mag. Donato f. q. Petri de Busatis de Campion taiapietra* qui en 1485 se trouvait à Venise et en 1504 à Ferrare ([6]), et le Giovanni Busato qui le 28 Août 1487 avec l'autre maître luganais *Stefano di Quadrio* était présent au testament d'Andrea de Casona ([7]). Quoiqu'il en soit, il est très vraisemblable que Pietro Lombardo se servit même de ces tailleurs de pierres dans ses grandes entreprises.

Parmi les rares fragments de sculpture de la Renaissance sauvés des démolitions de la Chartreuse et que Venise conserve, je citerai le bas-relief de la Descente de croix sculpté par Tullio Lombardo (*v. fig. 15*), une demi-figure du Père Eternel qui servait de clef de voûte à l'un des arceaux de l'Église (*v. fig. 153*) et enfin un petit autel de pierre istrienne (*v. fig. 154*).

La composition de cette pala, représentant la naissance de Jésus, se distingue par le sentiment, par le gracieux arrangement des draperies, par les lignes pittoresques de la scène et surtout par le fini de l'exécution; toutefois on ne peut s'empêcher d'y relever un certain manque d'équilibre relatif dans les proportions de l'Enfant et la défectueuse jointure de la jambe droite de saint Joseph.

Si toutefois, tant dans ce bas-relief que dans la demi-figures du tympan,

([1 2 3 4 5 6 7]) Texte It., p. 227.

il est aisé de reconnaître les manières de Pietro Lombardo, on ne peut dire la même chose de la partie architectonique qui semble empruntée à un tout autre maître; et en tenant compte du type des chapiteaux, des gorges et des demi-ronds encore ornés de feuillages, on se demande si cet autel n'est pas antérieur à S. Marie-des-Miracles.

Quant à la partie figurée je dois ajouter que pour le sentiment, la forme et délicatesse d'exécution, c'est-à-dire sous le rapport artistique, cette pala peut faire un seul groupe avec les bas-reliefs sous les ambons du Chœur des Frari et avec celui, si digne d'être étudié, sur la porte de la cour de S. Marie-des-Anges de Murano *(v. fig. 155)*.

Je rappellerai en dernier lieu qu'on fit au XVIe siècle à S. André de la Chartreuse d'autres travaux auxquels prirent part Antonio degli Abbondi dit *Scarpagnino*, Francesco Lurano maçon [1], Guglielmo dei Grigi et Bartolomeo de Bergame sculpteur [2].

A S. Stefano, outre les deux statues de S. Paul et de S. Jérôme (v. Pl. 59 fig. 1 et 2) sculptées par Pietro Lombardo, on attribue encore à ce maitre celles de S. Antoine et de S. Jean-Baptiste latéralement à l'autel de la sacristie (ibid. fig. 3 et 4). Attribution sans aucune preuve de forme; en réalité il n'est pas besoin d'une grande pénétration pour reconnaître dans ces deux médiocres travaux (tant vantés cependant par certains écrivains d'art), la main d'un artiste bien différent de Lombardo et *plus vieux*.

Sansovino dit que dans cette Église « le chœur est divisé par un parapet de » marbre, sur lequel sont placées des colonnes assez imposantes, qui supportent » les Apôtres de marbre grandeur naturelle sculptés par Vittorio Gambello [3]. »

A propos de cette riche balustrade d'une excellente structure architectonique et qui fut beaucoup plus tard enlevée de sa place et adossée contre les murailles latérales du chœur *(v. fig. 156)*, le Père Agostino Nicolaï écrivait au siècle dernier; *Anciennement le chœur, suivant l'usage de ces temps, était placé devant le maître-autel et occupait un tiers de la nef c'est-à-dire l'espace compris entre les deux avant-dernières colonnes de chaque côté jusqu'aux gradins du presbyterium. Il était fermé par un mur revêtu de marbres, et sur le devant, là où était la Porte d'entrée du chœur, étaient au-dessus quelques colonnettes sur lesquelles courait une corniche qui servait d'imposte et supportait les 12 statues des apôtres grandeur naturelle, sculptées par Vittorio Gambello, et placées 6 de chaque côté et au milieu des statues s'élevait un crucifix. Dans le mur du dit Chœur en dehors étaient enchâssés 6 grands médaillons en bas-relief de marbre, dont quatre représentaient les 4 évangélistes et les deux autres S. Étienne et S. Augustin* [4].

Plusieurs de ces sculptures ont des pendants dans le Chœur des Frari;

([1] [2] [3] [4]) Texte It., p. 228 et 229.

mais excepté les deux statues de l'Annonciation, aujourd' hui sur la corniche du maître-autel, où je découvre l' influence de Rizzo, excepté les demi-figures des médaillons à coquille probablement exécutées par Vittore Gambello dont le père fut sans doute chargé tout d' abord de diriger ces travaux ([1]), presque toutes les autres exécutées dans un but décoratif sont à ranger parmi les sculptures sorties de l'atelier de Pietro Lombardo ou menées là à bonne fin (cf. les Pl. 27 fig. 2, 59 fig. 1 et 2, 62, 72, 73 fig. 1, 75 et *fig. 83, 84, 88-95, 104 et 105*).

Par contre je ne crois pas qu' on doive assigner à ce maître une statue d'autel *(v. fig. 157)* trop maigrement proportionnée et peu importante que l' on voit maintenant en haut et à côté de l' entrée qui de cette Église mène dans le cloître.

A propos de cette Église, la rectification suivante trouve ici sa place. B. Cecchetti, dans son *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia*, a dit: « 1483, 5 Mars, actes Nascimbene Sebastiano: Pietro Corner fils de Francesco » de S. Vital, petit-fils par sa mère de Pietro Lombardo le nomme parmi ses » exécuteurs testamentaires, et le laisse héritier résiduaire, avec l' obligation de » lui faire élever un tombeau en pierre à S. Stefano, entre l' autel de la B. V. » et celui des meuniers; à côté du Crucifix, où il réunira ses restes à ceux de » sa mère. »

Mais là encore Cecchetti se trompait d' une manière étrange, car il ne s' agit point dans ce testament du caronais Pietro Lombardo architecte et sculpteur; mais bien de Pietro Lombardo, noble patricien vénitien, comme on le voit sans peine par le passage qui suit:..... *Ego Petrus Cornarius..... Volo et ordino meos fidei commissarios Nobilem dominum Ioannem pascaligo avunculum meum, et domino Marcum ejus filium, et Nobilem dominum Petrum Lombardo avunculum meum, et dominum hieronymum georgio filium domini Andree*, etc. ([2]).

D' autres travaux importants étaient sur ces entrefaites confiés à Pietro Lombardo; mais si dévoué que pût être le concours de ses fils et des membres de sa famille, quelle que fût son activité, il lui était impossible, humainement parlant, de s' occuper de tous et de les surveiller autant qu' il eût été nécessaire, si bien que, même pour les choses de conséquence, il fut obligé de se décharger sur d'autres maîtres. Que de cette façon il répondît pleinement aux désirs des commettants, nous en avons la preuve dans cet autre passage de Temanza tiré toutefois d' une source qui manque de précision: « Monseigneur Giovanni » Zanetti, Archevêque de Thèbes, et Évêque de Trévise avait donné, avant de » mourir, une grosse somme d'argent au Chapitre de sa Cathédrale, pour recon- » struire la chapelle majeure, et ouvrir un œil sur la porte principale, cette » Église étant l' une des plus anciennes de la Marche Trévisane, et par là même

([1] [2]) Texte It., p. 229.

» très obscure. Aussi en MCCCCLXXXV les Chanoines décidèrent-ils de se » mettre à l'œuvre, et à leur demande Pietro Lombardo fit les plans. Tout » étant réglé pour l'exécution, Pietro se chargea de l'œuvre à Forfait, s'obli- » geant lui et ses fils par la signature d'un contrat. Quoiqu'il eût fait les plans » comme Architecte, il traita comme artiste, et le tout » (??) « fut exécuté à » Venise dans son atelier de S. Samuele. Le gros œuvre et les sculptures ter- » minés, les pierres furent transportées par la Sile, jusqu'à Trévise. Ensuite on » mit la main à la maçonnerie de la chapelle, et de la coupole, et en même » temps du magnifique tombeau du susdit Prélat, et le tout fut vivement terminé. » Toutefois le travail ne se fit pas sous la surveillance de Pietro, et les maçons » laissèrent fort à désirer. Aussi quelques mois après » (six mois d'après Federici) » la coupole s'écroula-t-elle avec les arceaux; on en rejeta la faute sur Pietro, » mais il sut bien se défendre. Finalement pour éviter un long et coûteux » procès, on passa un nouveau contrat, et moyennant l'addition d'une somme » d'argent, Pietro s'engagea à reprendre le travail en sous-œuvre, à la condi- » tion toutefois de le surveiller, ou au moins de le faire surveiller par l'un de » ses fils. Aussi tout fut-il réparé convenablement, à la satisfaction de chacun. » Pietro fit les trois bas-reliefs du maître-autel, qui représentent les trois patrons » de Trévise, SS. Théoniste, Tabra et Tabrata. Le tombeau du susdit Prélat » avec la statue couchée » (?), « reproduction au naturel, et plusieurs autres » figures, et les sculptures sont de lui (1) ».

Quoiqu'il faille louer la structure solide et grandiose de ce chœur, dont l'abside a été remaniée, toutefois les proportions, la forme des parties archi- tectoniques qui la composent et en particulier les chapiteaux, l'entablement et les sacomes manquent absolument de cette grâce originale qui distingue à un si haut point Pietro Lombardo.

On aurait peine à attribuer à cet artiste éminent ou à ses fils les trois demi-figures de saints sculptés en demi-relief sur l'autel qui se trouve aujourd'hui au fond de l'abside; travaux d'un mérite secondaire. Et tout ce qui reste encore dans cet autel des ornements de la Renaissance est dû à quelque médiocre décorateur local.

Suivant le Père Federici et autres écrivains, les Lombardo auraient encore à cette époque dessiné et même exécuté d'autres œuvres à Trévise et ils citent entre autres la Chapelle de S. Nicolas de Tolentino à S. Margherita, projetée en 1488 (2), le palais des Pola et celui des Bettignoli-Bressa (3), le premier construit vers 1490 et le second terminé en 1493, la Chapelle de S. Antoine de Padoue érigée en 1494 dans l'Église de S. François et enfin l'Église de S. Gaétan.

Mais si la plupart des travaux réellement exécutés ici par ces maîtres ne

(1 2 3) Texte It., p. 229.

peuvent aujourd'hui faire le sujet d'une étude, nous avons encore le recit des éloges dont ils furent alors l'objet de la part des contemporains, et Pomponio Gaurico qui, dans les dernières années du XV[e] siècle, écrivait son livre *De Sculptura et claris Sculptoribus*, les rappelle ainsi: *Petrus Insuber, Tullius, atque Antonius ejus filii: sed ne ego Tullium praeterierim illaudatum? Equidem ni vererer visum iri amicitiae, non verae laudi datum indicium de illo meum, dicerem perfecto sculptorum omnium quos ulla unquam viderit aetas, praestantissimum, neque indignis ornaretur honoribus. An quid non priora ingenia, priora et miracula rediere? Circumferebantur in pompae morem Tarvisij epistyliorum coronae quas ille junior varijs intercelarat foliorum ornamentis. Aderat Crispus partim aemulutione quam cum patre Tullij gerebat, partim et tantae novitatis fama permotus. Cunctis igitur admirantibus qui tanta veritate fieri potuerit, numquam prius e marmore coronas factas fassus est quam gladiolo id ita esse depraehenderit. Quod mirius miraculum huic comparari poterit? prudentissimum artificem Tulli caelatura deceptum. Nec vero et frater qui cum summa est artis aemulatio laude minor* (¹).

Si toutefois ces corniches, ces frises si admirées ont été dispersées, il reste de ces maîtres une œuvre qui confirme pleinement les éloges de Gaurico; c'est le **monument de l'Évêque Zanetti** dans la même Chapelle du Dôme reconstruite par Pietro Lombardo (v. Pl. 79-80 fig. 2).

Parmi les trois statues qui surmontent si artistiquement ce tombeau, celle si majestueuse du Père Éternel et presque toute la figure du précurseur sculptée avec tant de naturel appartiennent certainement à ce maître. L'autrer qui tient la crosse accuse au contraire les manières de ses fils et on attribue surtout à Antonio le petit aigle, les gracieuses figurines et les riches feuillages de l'élégant sarcophage dessinés et sculptés avec tant de souffle et un goût si exquis, qu'on les range parmi les œuvres les plus importantes de cet artiste (²) et qu'ils semblent postérieurs de quelques années à l'Église de S. Marie-des-Miracles.

Quoique traité par un bon ciseau, le feston à guirlande est, relativement, un peu lourd; mais l'aigle qui se tient fièrement les ailes déployées nous donne une nouvelle preuve du mérite des Lombardo (peut-être d'Antonio) par l'expression, par l'ampleur de la forme et par l'habileté souveraine et le naturel avec lesquels ont été sculptés les divers détails et en particulier les pennes et les serres (³).

Comme celui d'Onigo, à S. Niccolò de la même ville (v. Pl. 79-80 fig. 1), ce monument pensile se termine en bas par une courbe à feston et est encore inséré dans un champ ou miroir de marbre entouré de l'une de ces corniches annulaires dont nous avons vu le premier exemple dans le tombeau de Giacomo Marcelli aux Frari à Venise (v. Planche du frontispice).

(¹ ² ³) Texte It., p. 229 et 230.

Cependant telle est la différence de ces deux monuments trévisans qu'il y a lieu de s'étonner qu'on ait voulu les attribuer à un même maître.

Puis, devant l'élégance raffinée des formes du tombeau Zanetti, on constate encore un autre fait, à savoir que l'élément juvénil s'emploie déja largement à accélérer l'évolution de la Renaissance. Et Rizzo qui, suivant l'assertion de Gaurico, se rendait dans cette ville pour voir les travaux de Tullio et même très probablement sur l'ordre des Onigo, dut certainement envier à Pietro Lombardo l'harmonieux concours de ses fils, de maîtres aussi habiles que Tullio et Antonio.

A Carbonara près de Trévise, dans une villa qui appartenait, je crois, aux Tiepolo et est aujourd'hui la propriété des Passi, nous trouvons un demi-relief (0 m. 82 × 0 m. 52) représentant Ste Claire (1) qui soutient l'enfant Jésus endormi *(v. fig. 138)*. Groupe composé avec beaucoup d'habileté, plein de grâce et où il faut surtout admirer l'expression de douceur extatique peinte sur les traits de la Sainte, de même que le fini du travail qui fait en quelque sorte oublier l'erreur de proportions dans l'épaule droite de la Séraphique et la forme des mains un peu trop pesantes.

Cette sculpture n'est pas signée et nous n'avons aucun document qui nous donne le nom de l'auteur; néanmoins ceux pour qui le caractère d'une œuvre tient lieu du reste, ceux qui comprennent le dessin, ne peuvent guère hésiter, à mon avis, à l'assigner à Pietro Lombardo.

Risquée au contraire serait une conjecture sur la provenance de ce travail; mais parmi les si, les mais, les peut-être, on pourrait encore soupçonner qu'il fut exécuté pour l'Église et le Monastère de Sainte-Claire de Trévise, élévée, suivant le témoignage de Federici, par Venceslao Bressa sur le plan et sous la direction de Lombardo.

Ailleurs qu'à Trévise on réclamait cependant les lumières et le concours de ces maîtres et les écrivains padouans nous apprennent qu'en 1490 Tullio Lombardo, probablement aidé de son père, fournissait le plan de l'Église de Praglia *(v. fig. 159)* et peut-être encore de la cour du monastère.

On sait en outre que vers la fin du XVe siècle Pietro Lombardo travaillait au couvent de S. Giustina à Padoue, mais si par suite des restaurations, des reconstructions, des remaniements et enfin des dégâts et des déprédations qu'à soufferts ce grandiose édifice, il n'est pas possible de préciser en quoi consistaient les travaux de l'éminent artiste, la découverte de deux documents importants par l'illustre professeur Vittorio Lazzarini, Vice-Directeur du Musée de cette ville, nous permet de dire qu'au commencement de 1495 Lombardo fut envoyé par la Seigneurie de Venise à ces religieux pour certains travaux *de lapidibus vivis duris*, nécessaires au monastère et que les padouans ne pouvaient ou ne savaient exécuter.

(1) Texte It., p. 231.

Travaux que par intérêt, jalousie de métier ou autres motifs, les chefs de la *corporation* des tailleurs de pierres essayaient d'entraver par des prétextes, voulant obliger ce maître à s'inscrire d'abord dans leur Scuola et par conséquent à payer la taxe d'entrée.

Aussi le Doge Agostino Barbarigo, par lettre en date du 2 Mars de la même année, réglait-il que, pour trois ou quatre mois que Pietro Lombardo avait encore à y travailler, on devait l'exonérer de cette charge (1).

Mais il est temps de revenir à Venise où abondent de plus en plus les documents qui attestent l'extraordinaire activité de la famille Lombardo.

En parlant ci-dessus de certains travaux exécutés par Tullio, j'ai dit un mot des quatre anges à moitié agenouillés qui supportent aujourd'hui la vasque baptismale de S. Martino *(v. fig. 139)*. Ces statues, et encore, dit-on, la pala en marbre de ces fonts, faisaient partie à l'origine de l'autel, à l'intérieur du Tombeau, lequel, raconte Sansovino, était « fait sur le modèle de celui de Jéru- » salem » et occupait presque toute l'Église, dédiée à la Présentation de Marie, dans le couvent qui portait aussi le nom du S. Sépulcre (2).

Suivant les différentes indications qui ont été recueillies à ce sujet, ce monument grandiose aurait été érigé en 1484 par Tullio Lombardo; toutefois si la forme et le nom du maître qu'on lit encore maintenant au pied de ces anges ne laissent aucun doute sur la paternité de cette partie du travail, par contre le caractère nettement conventionnel de ces figures me rend un peu perplexe pour accepter comme précise cette date, qui se rapporterait mieux au commencement du travail (3).

Et le doute est encore plus sérieux relativement à la pala de l'autel dont les lignes architectoniques et les petites sculptures ont le caractère du plein XVIe siècle, et dans laquelle rien ne trahit directement les manières de ce maître.

Grevembroch, dans sa Raccolta, a reproduit la margelle d'une citerne vénitienne avec l'inscription du dessinateur: *Pozzo scolpito con antica eleganza, quasi occulto nel centro della Corte di Cà Magno a fianco dell' Ospitale de' Derelitti.*

Le puits en question, l'un des rares qui nous restent après les nombreuses acquisitions des étrangers, se trouve encore dans la même cour près du petit Hôpital appelé aujourd'hui de la Terrasse (v. Pl. 139, *fig. 160* à gauche); toutefois il est à moitié caché par les constructions ajoutées depuis et qui occupent presque tout l'emplacement de la susdite cour.

Ce lieu écarté, ou des motifs d'hygiène empêchent le visiteur de s'aventurer, outre ce fragment oublié qui mérite l'attention, offre encore l'un des

(1 2 3) Texte It., p. 231.

plus caractéristiques souvenirs des vieilles habitations vénitiennes : à savoir un escalier à ciel ouvert (aujourd'hui dépourvu des rampes primitives) supporté par divers arceaux avec pilastres et élégamment enrichi d'ornements de la plus pure Renaissance (*v. fig. 160*). Quand on a monté cet escalier, on voit une porte de même style bien dessinée, avec tympan triangulaire et une bonne frise avec armoiries.

Étant donné le caractère des modénatures et des diverses décoratives, je ne crois guère me tromper en assignant à ce travail (peut-être rattaché autrefois à des constructions importantes) une date peu éloignée de 1480. Je doute cependant beaucoup qu'on puisse le ranger parmi les œuvres, si non dirigées, exécutées par les Lombardo, car (excepté la *margelle*) l'importance de la partie ornementale ne demandait, et ne trahit pas en réalité, l'action de ciseaux aussi éminents, et même sur quelques points de l'escalier, sur certaines figures d'animaux, on devine la main d'un décorateur peu exercé (1).

Plusieurs écrivains racontent que vers la fin du XVe siècle Pietro Lombardo entreprit les travaux nécessaires à l'achèvement de l'Église de S. Christophe de la Paix; mais on ne saurait préciser quelle y fut au juste son action, et il ne reste plus une pierre de cet important édifice qui a été renversé de nos jours. Peut-être que travaillait ici également en 1492 un certain Tomaso, charpentier florentin (2), qui en 1508 exécutait des modèles et des dessins pour la Scuola de la Miséricorde.

Par testament en date du 14 novembre 1532, Tullio Lombardo enjoignait aux exécuteurs de ses dernières volontés de vendre même *la lastra che va in terra a San Christopholo de la pase* (3), probablement un sceau funéraire sculpté par lui.

Sur le panorama de Jacopo de'Barbari (1500) et sur plusieurs vues du siècle dernier la façade de cette Église rappelle les formes de la période ogivale.

Le **palais Dario** sur le Grand Canal à S. Gregorio est aussi compté parmi les œuvres de Pietro et à première vue cette attribution, étant donné les caractères stylistiques de l'ensemble de la façade, a quelque apparence de vraisemblance (v. Pl. 68 fig. 2). Il ne s'agit pas toutefois d'une construction de grande importance et de structure complexe ou très étudiée; mais d'un édifice élevé sur un emplacement restreint et sans grande prétention architectonique dans le vrai sens du mot, et qui par une certaine pittoresque irrégularité vénitienne dans la distribution des ouvertures et des lignes, par le peu de saillie des membrures, par les jours des balcons et par le grand luxe des revêtements et des incrustations de marbres orientaux disposés ou en patères

(1 2 3) Texte It., p. 231.

ou disques isolés, ou combinés avec entrelacements byzantins à croix et roues, revêt un aspect très gai et assez agréable.

Ce palais dut être élevé, selon moi, après 1487, par quelque autre maître lombard (1).

Monument du Doge Andrea Vendramin. C' est une tendance chez la plupart des écrivains d' art à assigner aux monuments funèbres une date d' érection rapprochée de la mort du personnage auquel le tombeau était destiné; tendance, ou espèce de système d' où peuvent provenir des déductions erronées relativement à d' autres œuvres et au progressif développement de l' art.

Et précisément l' un des monuments de la période dont je traite, sur lequel ont été émises des opinions très éloignées de la vérité relativement à l' époque et à l' auteur, est celui du Doge Andrea Vendramin (v. Pl. 95, 124 fig. 2 et *fig, 161 et 162*). Monument qu' on a cru élevé peu après la mort de ce prince survenue le 6 mai 1478, tandis qu' il ressort clairement du texte de Sanudo que quinze années après l' œuvre était encore à terminer (2).

Les éloges n' ont pas été épargnés à ce véritable chef-d' œuvre de la Renaissance et ils ne lui feront point défaut tant qu' il restera debout, tant qu' il en restera un souvenir.

Il serait trop long et même superflu de citer ici tous ceux qui ont parlé de cette œuvre insigne et d' exposer les jugements qui tous d' ailleurs, ou presque tous, en ce qui concerne l' attribution artistique, s' appuient sur Temanza. Celui-ci, après avoir étudié le piédestal de la statue équestre de Bartolomeo Colleoni, exprimait l' *opinion* suivante: » Je trouve absolument de même caractère le majestueux tombeau du Doge Andrea Vendramino, dans l' Église » des Pères servites, mort en 1477 » (?), « de sorte que, si l' on peut en tirer » quelque connaissance de l' auteur, j' oserai dire qu' il fut l' œuvre de l' archi- » tecte Alessandro Leopardo, notre compatriote. Il y a des bas-reliefs, et de » gracieux arabesques de sa manière. Toutefois les deux statues Adam, et Eve » sont de Tullio Lombardo (3) ».

Mais afinque l' amateur ait connaissance des appréciations ultérieures des meilleurs critiques d' art, je ne crois pas inutile de rapporter ici le sentiment de E. Müntz qui résume jusqu'à un certain point tout ce qui a été dit à ce sujet par les autres et j' y ajouterai mes propres conclusions: » Le Mausolée du » doge *Andrea Vendramin* († 1478), dans l' Eglise Ss. Giovanni e Paolo, qu' on » lui (Alessandro Leopardi) attribue généralement, mais à l' exécution duquel » Tullio Lombardi eut certainement une part importante, est probablement » un de ses premiers ouvrages. C' est un modèle au point de vue de l' archi-

(1 2 3) Texte It., p. 231-232.

» tecture en même temps qu' au point de vue de la sculpture. Une niche supportée par deux colonnes (et non plus par deux pilastres; prenons acte de » cette substitution) et flanquée de deux ailes en retrait sert de cadre à de » nombreux bas-reliefs et statues. Sur le socle, des *Génies* (vêtus) tenant l'épitaphe, puis d' autres *Génies* (nus) chevauchant sur des chevaux marins, etc. » Plus haut, le sarcophage, contenant, dans des niches, cinq statues de *Vertus*, » dont le style châtié, mais timide, et l' expression sentimentale et déclamatoire trahissent la main de Tullio Lombardo. Le sarcophage sur lequel repose le doge — les mains croisées sur la poitrine — a pour support des » aigles, d' un dessin assez disgracieux; il est entouré de trois *Anges* tenant » des torches, trois des plus belles figures de l' art vénitien, de tout point dignes » de se mesurer avec les créations des Bellini et de Cima de Conegliano. Les » deux statues de *Jeunes Guerriers*, debout sous les niches pratiquées dans les » parties en retour, brillent par la fierté en même temps que par une grâce » juvénile. Je passe sur les autres figures (*Annonciation, Sirènes* supportant le » médaillon qui couronne le monument etc.) de cet ensemble si vivant, si » harmonieux, et d'une inspiration si foncièrement chrétienne, qui suffirait pour » assurer l' immortalité au nom de Leopardi [1] ».

Donc, suivant Müntz, les cinq statues sur le devant du sarcophage ou caisson (et par conséquent encore les deux autres des extrémités) trahiraient la main de Tullio Lombardo; et en effet si on les compare aux autres travaux authentiques de ce maître (v. Pl. 117, 127 fig. 1 et 5 et *fig. 239 et 140*), il n' y pas d' hésitation possible. Mais alors, demanderai-je, pourquoi ne pas tenir compte d' autres ressemblances frappantes, et ne pas attribuer aussi au même ciseau les figures des trois céroféraires sur le plan du cercueil et les deux génies qui tiennent l' épigraphe du socle?

Pourquoi ne pas attribuer à Tullio ou à Antonio Lombardo les deux guerriers qui aujourd' hui se trouvent dans les grandes niches sur les côtés et de même aussi l' archange Gabriel et peut-être encore l' Annonciation?

Puis, pour quel motif ne pas tenir compte de la statue d'Adam qui occupait autrefois une des niches et sur la plinthe de laquelle est gravé le nom de Tullio Lombardo, l'unique artiste qui a apposé sa signature sur le monument?

Et n'y a-t-il pas d'autres analogies entre les bas-reliefs des piédestaux ou décors, les sirènes du haut, les aigles du cercueil et autres ornements avec différentes décorations de l'Église des Miracles, avec les cheminées du Palais Ducal et avec les sculptures d'Antonio Lombardo dans le Recueil Spitzer (v. pl. 80 bis)?

Par conséquent, pour donner raison à Temanza, et à tous ceux qui le

(1) Texte It., p. 232.

suivent les yeux fermés, il ne resterait donc plus qu'à attribuer à Leopardi la partie architectonique et la partie ornementale, et quoique, à priori, ceci serait à dédaigner pour ne pas enlever à ce maître des travaux qui convenaient mieux à son art, toutefois en mettant encore en comparaison le piédestal, du **monument Colleoni** (v. Pl. 103) avec le mausolée Vendramin, je n'y trouve rien qui puisse faire prendre en considération l'hypothèse de Temanza.

Différents sont les rapports des éléments architectoniques qui composent ces deux œuvres insignes: ainsi, tandis que, dans le tombeau Vendramin, la hauteur de l'entablement est à celle de la colonne (base et chapiteau compris) comme 1 à 4, et que le diamètre des fûts, à l'escape inférieure, est environ un dizième de la hauteur des colonnes, au contraire, dans les parties analogues du piédestal de Leopardi, les rapports approximatifs se traduisent par les nombres 3/10 et 1/8.

Différences de proportions qui cependant correspondent très bien au caractère différent requis par ces monuments et dont on ne pourrait certes en aucune façon tirer une raison d'analogies. Et alors où trouver les affinités entre ces travaux? Peut-être dans les colonnes en forme de fuseau? Non! car il y avait déjà nombre d'années qu'elles avaient fait leur apparition à Venise et cela avec plusieurs maîtres. Peut-être dans les formes des corniches et des bases? Encore moins! Et moins encore dans le type et les détails des frises et des chapiteaux (cf. Pl. 137 fig. 3 mon. Colleoni et fig. 162), parce qu'ils sont composés et exécutés par des maîtres qui n'ont rien de commun entre eux.

Müntz qui a voulu faire ressortir que dans le mausolée Vendramin la niche est supportée par des colonnes et non plus par des pilastres, montre que, comme tous les autres écrivains, il regarde cette œuvre comme antérieure aux tombeaux de Niccolò Marcello et de Giacomo Surian et au portail de la Scuola de S. Marc, où il aurait pu recueillir d'ailleurs d'autres analogies et preuves convaincantes relativement à la véritable paternité du monument Vendramin, dont on devrait par conséquent exclure toute influence de Leopardo, pour l'attribuer au contraire aux frères Lombardo et spécialement à Tullio qui, outre les caractères artistiques les plus frappants, y a encore laissé son nom.

L'élégant motif de la composition, la grâce des profils, les somptueuses et exquises décoratives, le caractère châtié des sculptures et le fini de l'exécution ([1]) faisaient dire à Cicognara que ce mausolée marquait *le comble de la perfection où s'était élevé l'art vénitien par le ministère du ciseau.*

Et maintenant que, chronologiquement, la place de cette œuvre et autres peut en quelque sorte être mieux déterminée, on a une idée plus nette du graduel progrès esthétique de notre Renaissance et du point où était parvenue l'assimilation classique dans les dernières années du XVe siècle.

([1]) Texte It., pag. 233.

Ainsi dans la statuaire apparaît manifestement l'intention de perfectionner la forme par l'étude presque exclusive des archétypes grecs, chose d'ailleurs naturelle, puisque les fragments et les modèles en étaient nombreux à Venise et sur tout le territoire de la République.

Du reste, dans ce monument la tendance à l'antique dépasse le but, et le sculpteur, laissant trop en seconde ligne le vrai, s'arrête à un type conventionnel, le caresse, se répète et déjà commence à se montrer insipide et monotone.

Parents de Pietro Lombardo ou plutôt descendants de la même souche étaient les frères, Andrea peintre et Cristoforo Solaro, dit le Gobbo, éminent sculpteur et architecte, qui travaillèrent tous deux à Venise. Le dernier se rendait dans cette ville vers 1489 et y dessinait et sculptait l'autel et les ornements de la **Chapelle de S. Georges** dans l'Église de la Charité. Voici en quels termes, aprés Michiel, Sansovino parle de ces travaux : « la pala de S. Georges » en marbre, rattachée à un très bel autel avec riches et nobles colonnes, fut » l'œuvre de Cristoforo Gobbo, architecte Milanais, par ordre de Giorgio » Dragano (1) ».

De cette Chapelle déjà commencée en 1489 (2) et en grande partie construite en 1499, quand mourut Dragan ordonnant de l'achever (3), nous n'avons plus rien aujourd'hui et il n'y a rien non plus à Venise qui rappelle ce grand maître. Toutefois, par la comparaison de quelques autres sculptures, je crois deviner sa manière dans une belle tête de Christ, qui se trouve aujourd'hui sur l'un des baroques autels de l'Église de S. Pantaleone (*v. fig. 163*).

Lomazzo, dans ses *Grotteschi* édités à Milan, rappelant cet artiste par les vers :

Cristofor Gobbo
Vedi sculptore egregio a' tempi nostri
Del qual Vinegia tien l'antica madre (4)

pourrait faire supposer qu'il exécuta ici encore une statue d'Ève, qui, suivant une opinion émise par quelques-uns, serait celle qui ornait la niche à droite du monument Vendramin.

Je connais la statue congénère (*v. fig. 164*) que, en même temps que l'Adam, Cristoforo Solaro sculpta dans les premières années du XVI[e] siècle pour le Dôme de Milan; mais par rapport au susdit mausolée nous n'avons aucun moyen de comparaison, car l'Ève que l'on voit aujourd'hui au palais Vendramin, n'est qu'une reproduction gauche exécutée par un baroque décorateur, lequel du travail de la Renaissance n'a guère rappelé que la pose empruntée de quelque Vénus antique sur le type de celle du Capitole.

(1 2 3 4) Texte It., p. 233 et 234.

Parmi les œuvres dignes de mention exécutées dans les dix dernières années du XV[e] siècle, nous ne pouvons oublier l'élégant autel qu'on admire aujourd'hui dans la Chapelle du S. Sacrement à S. Pierre Martyr de Murano (v. Pl. 112 fig. 2) provenant de l'Église voisine de S. Étienne. Sur le tabernacle qui a été ajouté sont gravées les initiales Z. P. avec la date 1495 et plus bas les lettres et chiffres P. A. D. 1731.

L'aspect architectonique et la perspective du fond se rapprochent beaucoup des travaux dits *Lombardesques* ; mais, par le genre des profils et par le caractère original des ornements et des autres détails, cet autel s'écarte un peu des types préférés d'ordinaire par les Lombardo ; et il n'y a rien à Venise qui le rappelle, si ce n'est, sous une forme un peu douteuse, certaines décoratives des piédestaux de la Chapelle des Corner aux Ss. Apôtres (*v. fig. 119*) et les pilastres du monument Vendramin. Et il pourrait bien encore se faire que quelque bon artiste de Lombardie venu à Venise avec Cristoforo Solaro y ait mis la main.

Il faut surtout remarquer, dans le bas-relief qui sert de pala, la manière de grouper les figures, le sentiment, l'intelligence du nu et la grâce de l'exécution.

Les traits un peu trop contractés des anges et la forme de leurs corps et même les têtes de chérubins, les emmanchements des deltoïdes à l'épaule dans le nu du Christ et la façon de particulariser la barbe et les cheveux offrent au contraire de grandes ressemblances avec les travaux des fils de Pietro Lombardo dont les ciseaux se confondent encore ailleurs.

La belle tête du défunt, par le sentiment, par le modelé et l'exécution soignée des détails, exécution si minutieuse qu'elle n'a même pas oublié les sourcils, rappelle beaucoup l'admirable **statue sépulcrale du capitaine Guidarello Guidarelli** au Musée de Ravenne (*v. fig. 163*), attribuée par quelques-uns au sculpteur Severo (1) ravennais, par d'autres à Tullio Lombardo et, à mon avis, plutôt d'Antonio.

Toutefois les initiales Z. P. qu'on aperçoit sur le susdit tabernacle feraient croire à première vue qu'il s'agit d'un autre maître ; mais on peut aussi se demander si les lettres gravées sur cette custode, œuvre du siècle dernier, ne rappellent pas plutôt le commettant que l'auteur de la sculpture.

De toute manière il me suffit d'avoir constaté que les caractères des figures révèlent une grande affinité artistique avec les frères Lombardo.

Peu différent de ce travail, soit pour l'expression, un peu matérielle, soit pour la facture et certainement à assigner à Tullio, est le bon bas-relief en marbre avec buste de S. Sébastien (*v. fig. 166*), que le patricien Pietro Contarini dit le *philosophe*, par testament en date du 30 Juillet 1527, léguait avec d'autres dons à l'Église des Ss. Apôtres de Venise (2).

(1 2) Texte It. pag. 233 et 234.

P. Selvatico, parlant de la **Chapelle Corner aux Ss. Apôtres**, en donne la description que voici: « Elle se compose de quatre arceaux, auxquels sert » d'imposte la corniche d'un ordre corinthien très élégant, dont les colonnes » aux quatre angles reposent sur de gracieux piédestaux ronds ornés de festons; » piédestaux qui, contrairement aux palladiens et aux vitruviens, donnent de » la légèreté et de la grâce aux colonnes, et sont peut-être l'une des plus ché- » res inventions de l'art lombardesque (v. fig. 119),.. En face de l'entrée est » un bel autel ?) fermé par une niche richement ornée d'un grand arc à petits » caissons. L'imposte de l'arc qui y mène correspond par une ingénieuse com- » binaison à un anneau à bandes qui partage vers la moitié les colonnes très » jolies, striées avec la plus grande variété en spire dessous, à cannelures droites » dessus. Une coupole hémisphérique recouvre la chapelle. Les corniches, très » saillantes, sont soutenues par des consoles semblables de tous côtés aux clefs » de voûte des arcs: beau et vraiment imitable procédé. Dans un large enca- » drement sont suspendus au mur deux magnifiques dépôts funéraires avec la » statue couchée sur le tombeau, et ils renferment les restes de Marco et Giorgio » Cornaro.... Il y en a qui ont attribué la chapelle, comme ces monuments, à » Guglielmo Bergamasque, mais les profils me semblent plus soignés et plus cor- » rects que ceux qu'il sculptait ordinairement; et si je devais émettre une conjec- » ture à propos de cette œuvre, j'y verrais plutôt une invention ou du meilleur » des Lombardi, Tullio, ou encore de Leopordo toujours plein de grâce ([1]) ».

Et là il me semble que Selvatico était dans le vrai en refusant jusqu'à un certain point à Guglielmo dei Grigi la paternité de cette construction, car, comme on le voit clairement sur le panorama de Jacopo dei Barbari (*v. fig. 63*), elle était déjà élevée en 1500, avant donc que maître Guglielmo ne fût connu.

Je ne crois pas d'ailleurs que l'œuvre soit sortie du compas de Lombardo, car s'il est vrai que la forme décorative des colonnes et des piédestaux a un pendant dans le monument du Doge Niccolò Marcello, par contre le type de l'entablement avec sa forte saillie, avec ses contreforts en angle, par la manière robuste et même un peu lourde de combiner et profiler les membrures s'écarte trop du genre délicat des Lombardo. De plus et dans cette partie et dans la décoration du large intrados de l'archivolte du sanctuaire où est l'autel (de beaucoup postérieur) et dans l'effet général, il me semble plutôt entrevoir les caractères de l'escalier de la Scuola de S. Jean l'Évangéliste, de l'Église de S. Jean-Chrysostôme et de la Tour de l'Horloge; c'est-à dire de l'architecte Mauro Coducci et en quelque sorte encore de Bartolomeo Bono bergamasque.

Les élégants, variés et fins ornements des piédestaux ont, par la forme et la sculture si nette des détails, de nombreuses ressemblances avec ceux du stylobate du monument Suriano (v. Pl. 76 fig. 1).

([1]) Texte It., p. 234.

Les deux monuments pensiles, entièrement égaux, à l'intérieur de cette Chapelle, où reposèrent aussi pendant quelque temps les restes de Caterina Corner († 1510), sont au contraire postérieurs de plusieurs années à la construction et il est probable que le premier, celui de Marco Corner, fut exécuté dans l'atelier de Tullio Lombardo, et celui de Giorgio Corner (*v. fig. 167*) par l'un des fils ou compagnons de ce maître. Telle est la conclusion que je crois pouvoir tirer de certaines affinités avec le tombeau de Matteo Bellati († 1528) dans la Cathédrale de Feltre signé par le même Tullio (*v. fig. 168*) (1).

Peut-être qu'appartient aussi à ce sculpteur le buste de Caterina Corner vendu au comte Pourtalès de Berlin.

Vers 1527 plusieurs travaux étaient exécutés dans la susdite Chapelle par Vincenzo fils de ce Gregorio padouan, maçon, qui construisit la Scuola *grande* de Saint-Marc (2).

Le 6 Juillet 1495, dans la bataille de Fornoue contre Charles VIII, François Gonzague, marquis de Mantoue, commandant l'armée vénitienne, se trouvant enveloppé d'ennemis et avec son cheval blessé, invoquait le secours de la Vierge et faisait vœu de lui élever une Église à Mantoue. Et en effet une année après jour pour jour on inaugurait dans cette ville l'Église de Sainte-Marie de la Victoria ornée encore d'un tableau de Mantegna.

Suivant les conjectures de certains historiens, Gonzague aurait, dans cette même journée, fait d'autres promesses en vertu desquelles, vers la fin de 1495 ou au commencement de l'année suivante, il commandait à Pietro Lombardo une autre Chapelle votive destinée, dit-on, au palais de la cour.

Il est bon d'ailleurs de rappeler ici que les Seigneurs de Mantoue possédaient à Gonzague un palais ou château où le marquis François se rendait souvent. Dans l'une de ses courses le cheval qu'il montait s'étant emporté faillit l'écraser dans sa chute; aussi Gonzague voulut-il faire élever à l'endroit même une Église en l'honneur de la Madone des Miracles, dans laquelle il fit suspendre le fer qu'avait perdu le cheval dans sa chute.

Il semble qu'on travaillait en cet endroit dès l'été de 1495 et il pourrait bien se faire par conséquent que les travaux commandés à Lombardo fussent destinés au contraire à la décoration de ce sanctuaire.

Comme on le voit par les indications et par la correspondance publiées par M. M. Alessandro Luzio et Rodolfo Renier (3), vers la fin de 1495 ou au commencement de l'année suivante, Pietro Lombardo se rendait à Mantoue et recevait, à titre d'arrhes ou pour se mettre à l'œuvre, la somme de 200 ducats.

Dans une lettre adressée le 31 Octobre 1496 à François Gonzague, Pietro écrivait que pour *preparare e metter in ordine li fornimenti per la capella*, dont il

(1 2 3) Texte It., p. 234.

avait aussi fait le dessin, *venuto a Venixia cum quelli pochi danari mi è sta dati comprai uno marano de piere, e subito cum homeni 25 mi ho cazato a lavorare intermettendo ogn'altra cosa, e mandato per un'altro marano de piere el qual hozi è arivato; e perchè el mi bisogna de qui el modello o li porfidi che la S. V. vol ponere in quel opra piaqua a V. S. quelli far mandar in man del M.co m. Lozzi segretario....., e sentendomi io agravato de la spexa e incaparata la fede col patron de le piere, non inmerito mi ha parso haver recorso e dover supplicar l'aiuto e subsidio de la invictissima S. V. che quella mi sobvegni e soccorri de danari,. . che prometto a V. Ill.ma S. haver a reusir cusì bella e perfecta opera, qual a nostri tempi mai fosse facta, e in bona parte se possono veder li lavori apresso de mi....*

Un autre écrit de Lombardo en date du 10 Marz 1497 nous apprend qu' en Janvier de cette année il avait fait un second voyage à Mantoue et qu'il n'avait reçu en tout que 433 ducats 1/2, tandis que les dépenses et le travail s'élevaient à 1500 ducats, et que conséquemment il réclamait d' autres avances.

Le marquis lui faisait remettre dans la suite 100 ducats et le pressait par l' intermédiaire de son envoyé de *dar principio a cargar e mandar del lavoro facto* à Mantoue et de s' y rendre; mais le 9 Juin 1497 Pietro lui répondait que dans cette œuvre *come piuj fiate ho facto intender a la Ex.tia V.ra ho impegnato quel pocho de substantia ho in questo mondo, frustato tutti li miei amici impegnato la fede e indebitato la propria vita mia e de mie fioli: per el pocho suffragio ho havuto; Et me è stà forza a abandonar l' opera, e piui zorni é che in quella non é stà facto cossa alcuna,..... Unde non posso aver quel contento sperava, et ex consequenti non posso exequir quanto che per Franceschino mi é stà dito, e se la Ill.ma S. v.ra non me provede de danari et almeno de ducat. 500 cum i qualli io mi possi alquanto despegnar, et suffragare a cui dé haver e me possi levar e meter a camino cum l' opera se retrova facta, de la qual so perfectamente la Cel.ne v.ra ne ha plenaria noticia qual e quanta la sia per esser stato assaissimi de li a vederla e precipue m. Phebus e m. Zorzi Prognolo, oltra che ognuno per zornata ne concori adeo che par uno novo jubileo, non è possibil de levarmi de qui....*

En effet Gonzague paraît lui avoir envoyé quelque somme d'argent et par lettre du 6 Janvrier 1499 Pierre l' informait: *l' opera è quasi al fine per quanto apartien a me, per quanto apartien a la S.ria v.ra quela sa come mi trovo..... per la qual cossa prego la S.ria v.ra se degni prima a le mercede mie o de danari o de grano o de vini o come a quella par, perchè la necessità mi caza. Io sum parato se la S.ria v.ra mi manda uno over do boni burchi de qui de mandarli de li cargi de lavori cum honor e fama de la S.ria v.ra et el lavor etiam sarà meglio collochato de lì cha de quì apresso de mi al deschoverto dove non avanza niente....*

En 1503 les travaux étaient presque terminés, et une partie avait déjà été expédiée à Gonzague; toutefois, par lettre en date du 16 Février de la même année, Pietro se plaignait d'être mal rétribué et invitait le marquis à faire ven-

dre ou estimer l'œuvre *per mi facta si pertanto quanto se ritrova de li, come de qui ne la botega mia, qual è tuta piena de simil lavor.*

Le marquis de son côté était bien peu pressé de voir une bonne fois le travail achevé et d'autres affaires devaient dans la suite lui causer de plus graves préocupations. En 1515, quand survint la mort de Pietro Lombardo, une partie des pierres et des marbres préparés pour la Chapelle se trouvait encore dans l'atelier du maître et pour s'entendre à ce sujet avec les fils de Lombardo, Gonzague dut envoyer à Venise Paolo da Castelbarco.

Qu'advint-il de ce travail, grandiose sans aucun doute, nul ne le sait et nous n'avons aucune pièce qui nous permette de résoudre le problème.

Comme je l'ai dit, au commencement de 1498, Antonio Rizzo s'enfuyait de Venise, et la Seigneurie voulant continuer la reconstruction du **Palais Ducal** s'adressait à Pietro Lombardo qui était certainement aprés Rizzo l'artiste le plus distingué, le plus habile qui travaillât alors à Venise; et le 16 Mai de la même année il entrait en fonction comme directeur des travaux de l'édifice.

Le 9 Mars 1499 considérant *l'extrême diligence et zèle* avec lesquels il s'était employé aux constructions, *ne manquant comme on l'a vu et comme on le voit par expérience à aucune des choses concernant sa charge.... et surtout ayant abandonné son atelier et tout laissé de côté pour servir et montrer à chacun son mérite et sa suffisance,* on décidait de lui donner *à titre de salaire annuel 120 ducats qu'on payait au dit maître Antonio Rizzo (sicut habebat prefatus Antonio Rizzo). Lequel salaire on entend faire commencer le jour où il a commencé à travailler au Palais, qui est le 16 du mois de Mai susdit....*

Cette délibération fut portée le 21 Mars à la connaissance des Provéditeurs du Sel, auxquels incombaient les paiements de ces travaux, et le nouveau directeur y est appelé *prestantis viri Petri Lombardo sculptoris solertissimi superstitem fabrice Palatij loco Antonij Rizo* (¹).

Quelle fut la part de Lombardo dans cet édifice, c'est ce que la perte regrettable des documents ne rend guère facile de préciser; toutefois, en ce qui concerne les deux façades, je crois que cet architecte dut surtout s'occuper de la mise en place du reste des matériaux préparés par Rizzo, en outre de certaines parties manquantes et de plusieurs additions, telles que pilastres, frises et balcons des fenêtres sur le quai où l'on voit reproduit l'écusson ducal de Leonardo Lorédan, élu Doge en Octobre 1501.

A quel point étaient arrivés les travaux sous la direction de Rizzo, nous pouvons le déduire en quelque sorte d'un passage (rapporté aussi par d'autres) des *Annali* de Malipiero; il y est dit que, le 19 Mars 1492, le prince Ago-

(¹) Texte It., p. 236.

stino Barbarigo, après avoir offert un banquet aux pauvres, passa pour la première fois la nuit au Palais Ducal, et conséquemment il en ressort que les pièces destinées à sa résidence devaient être terminées.

Mais je ne sais si l'espèce de bas attique qui court le long de la façade jusqu'au point où en 1501, ou peut-être encore auparavant, s'arrêtèrent les nouvelles constructions (v. Pl. 147 ligne indiquée), fut élevée après l'incendie de 1574 ou encore si même auparavant la partie correspondante du toit était aussi élevée.

Comme cela ressort du document qui suit, la toiture du nouvel édifice était en 1503 achevée depuis plusieurs années: 1503, 21 Juin — *La Illustrissima Signoria comanda a vui Provedadori al Sal che omnino et infalanter proveder dobiate a mistro Piero Lombardo Protho dil Palazo per concier et riparation dil Palazo vechio et novo che piove in molti luogi, de miera quatro.... piombo et questo senza dilatione alcuna* ([1]).

Il est à supposer que dès 1484 on avait l'intention de refaire, outre la partie incendiée, tout le restant du côté est du palais; mais il faut bien se représenter aussi qu'un projet aussi grandiose, pour de graves raisons économiques, ne put être réalisé alors. Par conséquent on ne songea pas à s'avancer au delà de l'emplacement actuel de l'Escalier d'Or, lequel, à mon avis, devait avoir depuis longtemps un accès du même genre, auquel aboutissait l'escalier rappelé comme il suit dans les Diarî de Sanudo: 1507, 12 Novembre. *A di sopra dito, fo compito di disfar la scalla di legno era in mezzo il palazo e il pozuol andava in pregadi e in gran conseio, adeo più non si opererà quella via. E fo disfata ditta scalla, stata zà anni assà, perchè era in pericolo* et, très probablement aussi, inutile après l'installation de celui qu'on appela plus tard des *Géants*.

Nous voyons en outre sur le plan de Giacomo de' Barbari (?) qu'il y avait, en 1500, à l'extrémité méridionale du même côté une interruption et que là précisément devaient exister des galeries, des passages et des branches d'escaliers à découvert ou seulement abritées par un toit; par exemple la couverture de celui qui, élevé vers la moitié du XIVe siècle, menait à la Salle du Grand-Conseil.

Le 28 Mars 1504, *ritrovandosi alcuni pozuoli over corradori, et altre muraglie mal conditionate nel Palazo Ducal contigue ala ecclesia de san Marco.... la Serenissima Signoria.... udito in questa materia i nobel homini Procuratori della Ecclesia predicta*, ordonnait que *a dicta reparation se dagi opera come necessaria, et subsequenter... che de li cento Ducati al mexe deputati ala fabrica del Palazo novo che sono a questo effecto se habia a far dicta reparation et ogni altra cossa necesaria* etc. ([2])

Treize jours après, les Provéditeurs au Sel *cognoscendo.... li disordini che*

([1, 2]) Texte It., p. 236.

multifariam in dies abondano nele spexe de la fabricha si de Rialto come de san Marco, délibéraient comme par le passé *de tempore in tempus ellezer se debi uno de sue Magnificentie.... el qual sia deputato sopra le fabriche.... con conditione, che per il Magnifico Depositario a conto de li ducati quatrocento despensa sua Magnificentia a la Cassa piccola ogni mexe per li ordeni de lo Excellentissimo Conseglio de X, sia dato ogni mexe ducati centosessanta, videlicet ducati cento per Pallazo novo, ducati trenta pee Pallazo vecchio et preson, et ducati trenta per spexe di Rialto....*

Le 28 Juilet de l'année suivante, après l'incendie du Fondaco dei Tedeschi, ordonnait *deputantur pro fabricha Fontici Theotonicorum omnes pecunie contente in poliza.... presentata per virum nobilem ser Franciscum de Garzonibus* (délégué à la construction) *detractis ducatis 2.ᵐ tam ex capsa magna quam parva pro fabricha Palatij veteris et novi iuxta exigentiam et hoc ultra Ducatos 40 mensuale pro fabricis Rivoalti et Sancti Marci exbursandos per capsam parvam* etc.

Nous avons par conséquent dans ces trois documents [1] un aperçu du budget voté pour les travaux du Palais *nuovo*; budget relativement modeste et excluant par là même l'idée qu'on songeât alors à continuer la construction au delà du point que j'ai indiqué.

Et la situation précaire où dut se trouver à quelque temps de là le trésor épuisé par les guerres qui précédèrent et suivirent la formidable Ligue de Cambrai, ne permit pas ensuite de penser le moins du monde à ce projet, qui dès lors fut renvoyé à des temps meilleurs.

Mais si ces inductions pouvaient paraître encore trop vagues et superficielles, les divergences caractéristiques que présente aux amateurs de dessin l'édifice dans ses différentes parties, sont assez profondes pour que ces inductions se changent en certitude.

L'intervention de Pietro Lombardo, au contraire, se fait principalement sentir, à mon avis, dans le complètement de l'intérieur, à savoir dans les décorations des salles, des chambres et autres pièces. Et quoique la plupart des ornemanistes qui travaillèrent avec Rizzo dans ce palais aient prêté ailleurs leur concours aux Lombardo, néanmoins je crois pouvoir classer parmi les travaux de Tullio ou d'Antonio la riche frise et les gracieux corbeaux de la belle porte de la chambre des Écuyers (v. Pl. 93 fig. 2), exécutés certainement avant 1502; et ils travaillèrent probablement encore ici d'autres portes, qui disparurent dans l'incendie de 1574 et dans les divers remaniements intérieurs de l'édifice.

Que des mêmes ciseaux soient sorties les somptueuses et élégantes décoratives des cinq cheminées que l'on voit encore dans les chambres de la résidence des Doges et dans les pièces voisines (v. Pl. 94), il est aisé de s'en rendre compte par les analogies si évidentes qui existent entre tous ces tra-

(1) Texte It., p. 236.

vaux et par les documents qui suivent : 1505, 28 Décembre — *Io Sebastian* (de Lugano) *Taiapiera a S. Beneto cum Zuanbaptista* (des Brignoni ou Bregno) *taiapiera a san Zanenovo et per comission del.... Offitio del Sal come noi.... habiamo a veder e estimar una Napa cum la istoria et frixo in intagli del archiitravo de ditta Napa posta nel receto di la audientia picola : et cussi habiamo a veder una zonta de la istoria de la Napa la qual e in la audientia pichola.*

Et noi... habiamo visto et examinato.... considerato il merito et la faticha di la sopraditta opera per nostra conscientia judichemo et stimemo el merito di la sopra ditta opera...., Duc. 225....

1506, 11 Janvier — *I Magnifici.... Provedadori al Sal.... intesa la rechiesta de maistro Tulio et maistro Antonio Lombardo fratelli de maistro Piero rechiendendo, cum sit che za molti mexi et anni* (c'est-à-dire, comme en témoignent les armoiries ducales des Barbarigo, avant 1502) *Choro habino fatto una ńapa de marmori cum figure de più sorte in la spectante Sala de la audientia nec non uno canton de la Napa de la audientia pur de marmoro cum figure et chavalli come ad oculum veder si pote : et mai sono sta fatti creditori in loffitio del Sal de tal suo lavoro :.... Unde i Magnifici Proveditori..... fatto deponer a maistro Sebastian Taiapiera sia a san Benetto et a maistro Zuanbattista taiapiera sta a san Zuane novo, i quali con juramento hanno deposto haver visto per Choro esso lavorier che per sue coscientie li ditti meritano ducati.... 325 :... omnibus consideratis come dar, hanno termena.... che essi maistro Tulio et maistro Lombardo.... siano fatti creditori de Ducati duxento et trentacinque.*

1507, 5 Février — *I magnifici.... Provedadori al Sal :... Intesa la richiesta de maistro Tulio Lombardo per nome suo et de mattro Antonio suo fradello fioli de maistro Piero, exponendo cum sit che Choro habino facto una napa ne la aspetante Sala de la audientia de Palazo a figure marmoree, et una testa de napa facta in sala de la audientia a figure.... Et ultimo fate calcular le rason sue abatudo el dar lo haver restano creditori de Ducati centoventiotto sold. 11, Pic. 16,.... havuto respecto alli pochi dinari se hanno per conto de fabriche,.... hanno termena.... che lo credito di prenominati maistro Tulio et maistro Antonio Lombardo sia portato da fabricha de Palazo al Sal in monte, et satisfati come e ben conveniente : a cason che in futurum etiam Choro secondo il solito suo habi casion de servir de le laudabel opere sue el Serenissimo Dominio come desiderano et hanno facto ....* ([1]).

Dans la Chambre des Scarlatti, l'attention se trouve attirée par un bas-relief représentant Marie sur un trône avec l'Enfant Jésus et le Doge Leonardo Lorédan avec trois saints agenouillés (v. Pl. 125). Œuvre digne d'être étudiée pour l'habileté avec laquelle l'astiste a su dans un espace aussi restreint grouper les différentes figures et leur donner un air dégagé, pour l'intelligence de la tête et des mains du Doge, pour le goût exquis des draperies, et pour la

([1]) Texte It., p. 236.

maestria du sculpteur à faire ressortir par une taille en creux accentuée les masses principales modelées et particularisées au contraire avec la plus grande sobriété de relief. De cette façon cette sculpture a tout l'aspect d'un bas-relief d'un maître quattrocentiste sur lequel, en plus, le conventionnalisme classique ne semble guère avoir eu prise; tel que devait être précisément Pietro Lombardo, également reconnaissable au type ou au caractère des têtes et des extrémités des quatre personnages agenouillés.

Mais si Lombardo ne fait ici directement aucun sacrifice à l'art antique, cependant, par le motif et le modelé des draperies, il laisse voir l'influence des dernières œuvres de son émule Rizzo, sans en atteindre toutefois l'éminente vitalité.

Là au contraire où je ne reconnais pas Pietro Lombardo, c'est dans la forme peu élégante et dans le modelé insipide de l'Enfant, et d'une certaine façon aussi dans la tête et dans la main droite de l'Enfant. Aussi suis-je fortement tenté de croire que ces dernières parties ont été menées à terme par quelque autre maître, peut-être après la mort de Lombardo (1315).

Je n'ai pu découvrir aucun document relatif à ce travail, et par conséquent je ne saurais préciser quand il fut commandé par le Doge Lorédan dont les armoiries se trouvent sur les gradins du trône, mais ajoutées.

Cette particularité qui ne prouve rien a fait croire à quelques-uns qu'il y eut d'abord à cette place les armoiries d'un autre prince, c'est-à-dire de Marco ou d'Agostino Barbarigo dont on aurait dû d'ailleurs retoucher le portrait.

Conjecture captieuse qui, en dehors d'autres motifs, ne peut tenir debout, car elle impliquerait une injure de la part du Doge Lorédan à la mémoire de l'un de ses prédécesseurs.

Quelques-uns attribuent encore à Pietro Lombardo le bas-relief en marbre avec la Madone, l'Enfant et deux anges dans le fond, exécuté pour l'Officio del Formento et qui se trouve actuellement à l'extrémité de la loggia vers le Môle (v. Pl. 61).

Composition gracieuse et remarquable en outre par la douce expression des figures, par l'habileté avec laquelle a été gradué le relief par rapport aux divers plans, par la bonne disposition des plis du manteau de Marie et par le soigné du travail; mais qui dans la forme laisse quelque peu à désirer; ainsi dans le corps et dans les jambes de l'Enfant, dans la structure des crânes (dolichocéphales) et dans les yeux et dans les paupières supérieures un peu trop grandes et saillantes qui, dans la Madone, rappellent jusqu'à un certain point l'Eve de Rizzo. On constate en outre une certaine raideur dans les emmanchements, et dans les mains l'on voit, comme une caractéristique opposée au vrai, la déviation de la petite phalange de l'auriculaire, chose qu'on ne rencontre jamais chez Pietro Lombardo. Le même défaut se remarque encore dans les deux statuettes latérales.

Malgré la manière de traiter le bas-relief, ces détails et la forme ou la coupe des bouches et en général le type des têtes ne peuvent permettre de confirmer la paternité assignée à ce travail.

Cependant on pourrait supposer que c' est une des œuvres de la jeunesse du sculpteur. En ce cas il faudrait avant tout admettre que les susdites statuettes latérales qui, quoique traitées d' une façon décorative, ont cependant des affinités avec le bas-relief, sont postérieures à celui-ci et de quelque temps; car si l' on voulait rapporter les écussons ducaux qu' elles tiennent, non plus au Doge Giovanni († 1485) mais à son frère Pietro Mocenigo (qui gouverna de 1474 à 1476), les travaux de l'Église de S. Giobbe exécutés trois ou quatre années auparavant par Lombardo et le monument de ce Doge terminé par lui en 1481 ne pourraient pas le moins du monde correspondre à cette hypothèse. Et en admettant une preuve suffisante de temps, il faudrait encore se demander si certains détails, certains défauts caractéristiques de cette sculpture ont absolument l' air de dériver du goût naturel ou de la manière spéciale de voir ou de sentir de l' artiste et non pas de l' inexpérience.

Toutefois, à mon avis, cette œuvre ne saurait être classée que parmi celles d' auteurs inconnus qui rappellent vaguement le faire de Pietro Lombardo.

Les feuillages des pilastres et des supports semblent sculptés par un ornemaniste habitué à traiter le marbre rouge véronais.

Parmi les divers travaux décoratifs de l' intérieur du nouveau Palais, dont la direction ou la surveillance échut à Pietro Lombardo, nous devons citer le plafond et la frise de la chambre des Scarlatti; travaux remarquablement exécutes par les éminents sculpteurs Biagio et Pietro frères, de Faenza, déjà terminés en 1503 (1).

Pietro Lombardo avait été choisi avec le titre d' architecte de la nouvelle construction, car pour les autres parties du Palais, la Seigneurie se servait du proto du Magistrato al Sale et parfois de quelque autre maître, tel que Giorgio Spavento de la *Procuratie de Supra*; néanmoins le nom de Lombardo figure souvent même dans les ordres et comptes des restaurations ou autres travaux exécutés dans le Palais dit *Vecchio* (2). Ainsi en 1509 ce fut qui lui fut chargé de préparer *le seragie per la custodia del Signore Marchexe da Mantua*, c' est-à-dire pour François Gonzague prisonnier des Vénitiens, qui dans cette circonstance dut penser quelquefois à la Chapelle votive qu' il avait commandée à ce maître (3).

En 1500 la Seigneurie s' entendait avec les Procurateurs de S. Marc pour ajouter à chaque côté de la **Tour de l' Horloge** un corps de construction ; et comme pour cela il fallait démolir une partie des maisons à balcons de Ziani appartenant à la Procuratie, on décidait, à titre de compensation, de payer le

(1 2 3) Texte It., p. 237.

prix des loyers de ces vieilles habitations à renverser, correspondant à la durée des travaux de l'édifice dont elle devait ensuité rester propriétaire.

L'érection de ces deux bâtiments marcha cependant assez lentement, et ils ne purent être achevés que pour la fête de l'Ascension de 1506. Relativement à l'avancement et à la direction des travaux indispensables, nous croyons devoir citer le Décret suivant; 1503, 11 Janvier — *Havendo i magnifici Signori Procuratori de la Giesia de San Marco bisogno de pie 1501 de marmori quari per investir le chaxe nove fabricate apresso, lo Horologio sopra la piaza. Item de 5 pronee de piera viva longe pie 8 et larghe pie doi in circa. Item altre 8 longe pie 4, larghe pie doi in circa; la Ill.ma Signoria la qual debe a dicti .... Procuratori dar dicte piere et marmori per la dicta fabricha comarda a vui..... Proveditori al Sal che debbiate commetter a Maistro Piero Lombardo protho, che debia in questa Città cercar, dove se trova marmi et piere de la qualità soprascritta, et de quelle far mercato per la quantità superius specificata, e intanto i sopranominati..... Procuratori per non incomodar l'officio vostro exporserano al presente i danari de lo amontar de quelli: hac tamen conditione expressa, che vui laxate memoria nel vostro officio de quanto exborseranno, et posterius per più comodità de l'offitio de quelo sia al presente, farete satisfar de quanto haverano exborsato, come é justo et conveniente ....* (1).

On a voulu conclure de ceci que les deux corps ou ailes des côtés de la Tour sont l'œuvre de Pietro Lombardo; mais s'il n'est pas absolument improbable qu'il eut quelque part dans les travaux de la pierre, toutefois sur ce document, le proto du Palais, aux gages de l'Officio du Sel, ne figure que pour l'approvisionnement du matériel à raison sans doute de sa haute compétence dans la matière et non comme directeur du travail; et par contre il apparaît clair comme le jour que les constructions furent exécutées par la Procuratie de Supra qui dut sans doute en confier la direction à l'un de ses architectes: peut-être Giorgio Spavente.

Quoiqu'il en soit, on ne peut pas ne pas louer la pensée architectonique de flanquer de ces deux aîles la Tour (v. Pl. 110), qui donne à l'ensemble de l'édifice une forme élégante et majestueuse, et surtout si l'on tient compte que les vieilles habitations contiguës à balcons de Ziani ne dépassaient pas en hauteur la moitié du corps central (*v. fig. 80*).

Beaucoup moins remarquable au contraire est la disposition des divers détails; et certainement l'on ne saurait blâmer (comme semble l'avoir fait le malicieux frère Carlo Lodoli) les additions faites en 1755 des 8 colonnes que l'on voit dans les 4 larges entre-pilastres inférieurs, car quoique les murailles supérieures fussent allégées par un grand nombre de fenêtres géminées, néanmoins l'ampleur des baies primitives et leurs proportions mal calculées ne devaient point contribuer à la solidité et à l'élégance de l'édifice.

(1) Texte It.. p. 237.

En 1509 Pietro Lombardo dirigeait les restaurations et installations des prisons dans les greniers publics de *Terra-Nova*, c'est-à-dire dans les constructions qui ont fait place au Jardin Royal actuel (1).

L'année suivante il était chargé d'inspecter les chaussées et les palissades que l'on élevait pour le maintien du Lido. Et à cette occasion trouvant mal exécutés les travaux confiés à Paolo Sabadino, Pietro Sambo, Giacomo Gezo et autres maîtres, il obtenait des Provéditeurs al Sale de pouvoir faire construire à son gré un bout de digue par un autre entrepreneur (2).

D'après les documents recueillis par G. B. Lorenzi et publiés grâce à l'Illustre J. Ruskin, la dernière fois que le nom de Pietro Lombardo apparaît dans les comptes du Palais Ducal, c'est à la date du 20 Février 1511 (3). Il est probable toutefois qu'il resta à son poste jusqu'à sa mort.

Il ne faudrait par croire cependant que l'activité de ce maître fût absorbée tout entière par les travaux attachés au service de la Seigneurie ; nous savons, de source autorisée, que d'autres œuvres lui étaient demandées à cette époque et même loin de Venise.

Le Dome de Cividale. D'après le récit de Fabio di Maniago, les habitants de Cividale en Frioul, voulant rebâtir leur ancien dôme endommagé par les tremblements de terre et par les incendies: « appelèrent en 1457 Bar-
» tolommeo della Cisterna, architecte à Udine, très connu pour avoir travaillé
» en cette ville et salarié par elle. Il en entreprit le travail ; mais le destin
» envieux, qui se joue de la gloire des hommes,..... ne laissa pas subsister
» cette œuvre, qui eût rendu son nom immortel. Dans une nuit la moitié de
» l'église s'écroula.... On fit donc venir de Venise, au commencement du siècle
» suivant, Pietro Lombardo, lequel sur les ruines, et laissant intacte la porte
» principale, le réédifia avec tant de beauté, que le Frioulan passionné pour
» les beaux-arts, en contemplant aujourd'hui cette masse simple, hardie, majes-
» tueuse, compatit bien au sort de Bartolomeo della Cisterna, mais se réjouit
» qu'il ait été remplacé par l'un des plus fameux artistes alors en vogue ».

Et voici ce que rapporte Maniago au sujet du contrat : 1502, 9 Mai à Cividale — *Concordium Capituli cum Magistro Petro Lombardo constructore majoris Ecclesiae Civitatensis, sive reaedificationi ipsius modo, et noviter lapsae...*

Ibique Magister Petrus Lombardus paolus fecit, et convenit eum Reverendis praesentibus facere, et construere Ecclesiam, sive Templum gloriosae Virginis Mariae Civitatensis, ut in infrascriptis vulgarizzatis continentur, et primo:

Lo dito Missier Pietro... et a converso li detti Signori Deputati.... promettono dare al ditto Mistro per fabbrica di detta opera Ducati 1220 di L. 6, 4... (4).

On devine sans peine que ce document est tronqué et certainement d'au-

(1-2 3 4) Texte It., p. 237 et 238.

tres pactes et clauses importante devaient encore y figurer. Ainsi par exemple quelque indication relative au maître-maçon chargé des travaux, car il est inadmissible que Lombardo, proto du Palais Ducal de Venise, ait pu s'absenter longtemps de cette ville.

Dans cette grande Église dont la structure générale des nefs fait songer à notre Église de S. Zacharie, beaucoup de parties rappellent la période de l'art ogival; le style de la Renaissance s'accuse nettement au contraire dans la partie supérieure de la façade et dans la Chapelle principale avec les deux des côtés. De plus, en soumettant ces trois Chapelles au crible de l'analyse artistique, il me semble qu'on peut leur assigner à toutes une date au moins postérieure d'une trentaine d'années au commencement de la reconstruction.

La partie inférieure de la façade ou mieux le rideau de pierre *(v. fig. 169)*, où ont été insérés les restes de la construction de maître Bartolomeo della Cisterna (5), n'a pas un vrai plan architectonique et dans le haut le classique fronton triangulaire et les deux capricieuses lignes concaves qui épaulent le corps médiane ne servent guère à animer l'ensemble de la façade. Motif nullement familier à Pietro Lombardo, quoique déjà employé par plusieurs autres maîtres dans des édifices analogues, même, ce me semble, par Tullio dans l'Église de Praglia *(v. fig. 159)*, et qui faisait peu après son apparition également à Venise dans celle de Sainte-Marie-Majeure élevée après 1505 *(v. fig. 170)*.

Dans la façade du Dôme de Cividale, l'idée du fenêtrage du milieu est bonne et jusqu'à un certain point les saillies de ses supports contribuent à rompre la monotonie du long entablement inférieur; mais par rapport au reste il a un aspect plutôt mesquin et fragmentaire.

La direction de ces travaux fut probablement confiée dans la suite à Tullio Lombardo qui amena peut-être quelques maîtres lombards et il pourrait se faire quelques-uns de ses parents. Et ce qui m'engage à embrasser cette hypothèse, ce sont les renseignements que j'ai découverts relativement au monument élevé dans cette Église à la mémoire de l'Évêque Niccolò Donato (†1497), et auquel travaillait en 1531 maître Giovanni Antonio di Bernardino de Carona (1).

Ce monument se compose d'un sarcophage avec la statue de l'Évêque couchée, supporté par de doubles modillons à feuillages et écussons et décoré de guirlandes renfermant des têtes de profil exécutées avec une certaines finesse. Un peu plus haut et adossées au mur sur des consoles sont trois statues, dont celle du milieu, représentant la Madone avec l'Enfant sur le bras gauche, a la tête bien conduite. Dans l'ensemble et relativement à la manière, ces figures peuvent être classées parmi les travaux de l'*École Lombardesque*.

(1) Texte It., p. 238.

Monument de Giovanni Mocénigo. Le Doge Giovanni Mocénigo mourait en 1485 et on lui élevait bientôt après dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul « un tombeau de marbre très fin, avec belles figures dues à Tullio Lombardo, » sculpteur émérite (¹) ». Et ici encore il suffit d'un simple regard pour donner sans hésiter pleinement raison à Sansovino *(v. fig. 138).*

Les masses ou lignes générales du monument sont composées avec une certaine et imposante simplicité; toutefois, cette première impression passée l'analyse de l'œuvre laisse plutôt froid l'observateur qui ne peut s'empêcher de trouver à redire surtout par rapport aux lourdes proportions de l'entre-colonnes médiane, à l'emploi irrationnel du double attique, à la monotone répétition des récurrences horizontales (?), à la pauvreté des décoratives et au manque de vie dans la partie figurée, où l'on voit trop l'imitation de l'antique et qui, si l'on excepte les deux statues dans les niches, n'est pas en réalité conduite avec beaucoup de goût et sous une forme achevée.

Il faut ici tenir compte du type des chapiteaux composites à double rang de feuillages, qui semblent calqués sur quelque fragment romain, et remarquer également la forte inclinaison des bandes de l'architrave.

Relativement enfin à l'évolution du concept classique de l'architecture, ce mausolée s'écarte trop du mausolée Vendramin pour n'avoir pas été dessiné plusieurs années après et pour ne pas avoir sa place marquée parmi les travaux du XVIᵉ siècle, certainement peu éloignés de la Chapelle Zen de Saint-Marc.

Tombeau Sabellico. C'est aux premières années de ce siècle qu'appartient le bas-relief tombal que le célèbre Marco Antonio Coccio dit le *Sabellico* († 1506) se fit préparer à lui-même dans l'île de Sainte-Marie-des-Grâces et qui se trouve actuellement au Musée Civique (v. Pl. 123).

Cette pierre dont le motif est emprunté de quelque antique stèle funéraire est un travail très estimé pour les gracieuses lignes de la composition, pour le sentiment et la manière exquise dont a été en général conduite la partie animée; toutefois on désirerait une plus grande agilité dans les nus des petits amours. Et là encore, non seulement au type des figures et de la décoration architectonique du fond ou contour, mais encore à la manière caractéristique de modeler le bas-relief, il est aisé de reconnaître le ciseau d'un des fils de Pietro Lombardo et vraisemblablement celui d'Antonio.

Il est encore bon de remarquer que cette sculpture a également des analogies avec cette autre si magistralement composée et exécutée qui orne le sarcophage d'Antonio Corner dit le *philosophe* (v. pl. 124 fig. 1).

On voit clairement au contraire la marque de Tullio et sa tendance au maniérisme dans un délicat bas-relief (v. fig. 171), qui se trouve dans l'Ora-

(¹) Texte It., p. 239.

toire du Séminaire et qui à l'origine servait de pala à un autel de l'Église de S. Niccolò de Castello renversée dans les premières années du XIXe siècle.

Toutefois, avant de passer outre, et à propos des rares fragments de bas-relief qui subsistent encore disséminés çà et là après les innombrables et trop célèbres ventes faites aux étrangers, je ne crois pas m'éloigner de mon cadre en offrant aux amateurs quelques souvenirs qui, certainement, devaient jadis avoir une grande valeur aux yeux de nos familles patriciennes; ainsi le portrait d'Andrea Gradenigo sculpté en 1470 (*v. fig. 172*); celui de Marco Barbo (*v. fig. 173*) peut-être le neveu du Pape Paul II, mort à Rome en 1490 [1] et enfin le buste d'un inconnu, qui est aujourd'hui au Musée Civique (*v. fig. 174*). Les deux premiers ont été au contraire offerts au Séminaire par le comte Vincenzo Girolamo Gradenigo.

On ne connaît pas les auteurs de ces caractéristiques sculptures, exécutées certainement à quelques années de distance, et cela peut servir en quelque sorte pour se faire une idée approximative relativement au progrès des artistes dans l'art du portrait.

En 1500, Andrea Briosco, fils de maître Ambrogio de Milan, faisait le plan de la **Chapelle du Saint dans la Basilique de S. Antoine à Padoue** (*v. fig. 175*), et le 21 Juin de la même année, Giovanni, fils d'Antonio Minello, était nommé directeur de l'œuvre.

L'un des premiers sculpteurs appelés à décorer l'intérieur de ce riche sanctuaire fut Tullio Lombardo qui en 1591 commençait deux mi-reliefs de marbre avec fonds perspectifs, le premier représentant le Saint pendant qu'il guérit un jeune homme qui, honteux d'avoir porté un coup à sa mère, s'était coupé le pied, le second l'épisode du thaumaturge qui fait trouver dans le secrétaire le cœur de l'avare défunt (v. Pl. 127 fig. 1 et 2).

Ces travaux, pour différentes raisons relatives aux paiements, durèrent plusieurs années, si bien que le second tableau ne fut terminé qu'en 1525 [2].

En général les lignes des compositions sont correctes; la gradation des divers plans est remarquable et la facture des têtes notamment est des plus soignées.

Mais s'il est juste de payer cet éloge au sculpteur, il ne l'est pas moins de faire ressortir que dans ces œuvres, et plus que dans la pale de S. Jean Chrysostôme (v. Pl. 117), Tullio s'abandonne à la recherche de l'effet et de l'expression par des moyens plus artificiels et théâtraux. Excepté un certain naturel dans la forme de plusieurs membres et extrémités, parfois raides jusqu'à

([1] [2]) Texte It., p. 239.

l'ingénuité et où l'on entrevoit encore un maître de la Renaissance, il nage quant au reste en plein conventionnalisme classique.

Et devant ces figures drapées comme des statues antiques et non de la meilleure école, devant certaines têtes à la bouche ouverte et au regard éteint exprimant en outre tantôt l'étonnement, tantôt la mollesse d'une extase (1) et avec la chevelure et la barbe presque toujours à l'unisson et qui trop souvent échappent à toute réalité, devant le choix peu habile et génial des nus, on ne peut, je le répète, s'empêcher de constater le manque presque absolu de souffle et de sentiment esthétique de ce maître.

Excepté dans les travaux exécutés à l'atelier ou sous les yeux de son père, Tullio ne cherche pas chez les anciens une source d'inspirations profondes et un correctif ou perfectionnement; mais au contraire il s'arrête à la superficie des choses, je dirai presque à la simplification géométrique de la forme, et finit par devenir un imitateur parfois ignorant de la vraie beauté; une fois identifié avec un type, il le répète sans tenir compte de la correspondance avec le sujet et en faisant une sorte de spéculation, palliée toutefois par l'habileté technique de l'ouvrier (2). D'un autre côté reconnaissons qu'il fut surtout en cela favorisé par les tendances de son temps et en particulier, par le goût non très pur du milieu où il eut à déployer son activité.

A mon avis, le meilleur jugement synthétique qui ait été porté jusqu'alors sur ce maître est celui de Burckhardt et de Bode: « Chez Tullio Lombardi, . . .
» le plus occupé, mais le moins doué de ces artistes, l'école, surtout dans ses
» dernières œuvres, dégénère en une sorte de maniérisme ; draperies fines avec
» plis parallèles et comme peignées, élégance excessive des cheveux, attitudes
» conventionnelles, monotonie inerte d'action qui, dans les scènes mouvementées,
» tourne à la caricature. Tullio a moins d'intelligence que son frère . . . ».

Et nous avons une preuve de la vérité de cette assertion dans le mi-relief de marbre existant dans la même Chapelle et représentant saint Antoine qui fait parler un enfant pour défendre la mère (Pl. 127 fig. 3). Travail d'Antonio Lombardo terminé en 1502 (3) et qui a fait dire aux éminents critiques précédents: « Cette œuvre rappelle aussitôt les reliefs funéraires attiques jusque dans
» la mesure et le calme exagéré, peut-être » (!) « des figures, qui sont d'une
» beauté extraordinaire, quoique un peu froide, et d'une exécution parfaite (4) ».

Quant à la supériorité d'Antonio sur Tullio, surtout pour le goût et la connaissance de la forme, nous en avons encore des preuves manifestes dans le bronze du Père Eternel et la Madone avec l'Enfant sur l'autel de la Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise (v. Pl. 122) et dans les bas-reliefs exécutés par lui pour Alphonse d'Este (v.* pl. 80 bis). Et à ce propos je ne crois pas inu-

(1 2 3 4) Texte It., p. 239.

tile de mettre en lumière un autre fait qui sert à démontrer l'habileté d'Antonio.

En 1505, Felice de Fredis retrouvait dans les thermes romains de Titus le fameux groupe de Laocoon; découverte qui suscita un vif enthousiasme tant chez les artistes que chez les mécènes; et ce chef-d'œuvre donna lieu à un nombre infini de reproductions.

Je me demande si, en pareille circonstance, un amateur de l'antiquité aussi passionné que le Duc Alphonse pouvait se dispenser d'ordonner un travail du même genre; il faut d'ailleurs se rappeler qu'Antonio di Elia, maître qui avait d'abord été à son service, exécuta à Rome vers 1517 une copie en bronze du groupe de Rhodes estimée l'une des meilleures par Caradosso; celle sans doute qui se trouve aujourd'hui au Musée National de Florence (*v. fig. 176*) (1).

Et même auparavant Antonio Lombardo avait voulu dans les susdits marbres pour les Este (an. 1508) rappeler la caractéristique statue du prêtre d'Apollon, que je distingue parfaitement dans le bas-relief où est représentée la forge de Vulcain.

Comme on le sait, au commencement du siècle dernier, Cornacchini dans la restauration (tentée aussi par Montorsoli) du groupe du Belvédère du Vatican, eut à refaire, en stuc, le bras droit manquant de Laocoon et aussi également celui du fils cadet, les étendant toutefois ver le haut; attitude que la critique reconnut ensuite peu exacte car à l'origine ces bras devaient être pliés vers la tête ou la nuque.

Nous retrouvons précisément le même mouvement dans la figurine sculptée par Lombardo, qui, de cette manière, fit preuve, sinon relativement à la composition esthétique de la ligne, d'une intelligence supérieure.

Parmi les différentes histoires en mi-relief de la susdite Chapelle du Saint à Padoue, celle représentant le miracle du verre qui dans sa chute casse une pierre (v. Pl. 127 fig. 4) est un travail, comme l'a écrit Michiel et comme le confirment les documents de Gonzati — *de mano de Zuan Maria Padoano, finito da Paulo Stella Milanese nel 1529.*

Dans cette sculpture importante, malgré certains défauts dans les rapports perspectifs et dans les proportions de quelques figures, il est facile de reconnaître un produit de la période de transition entre l'art des Lombardo et celui de Sansovino. Toutefois l'influence des premiers est encore ici manifeste en plusieurs points et peut-être due moins à Paolo Stella qu'à Gianmaria Mosca; c'est ce qu'on peut, à mon avis, déduire de l'étude comparative des travaux exécutés par ce maître original que nous avons vu déjà travailler même à Venise (2).

D'après Sansovino, dans l'Église de Sainte-Justine de cette ville « sur

(1 2) Texte It., p. 162.

» l'autel très riche de porphyres et de serpentins de la famille Dolce, sont » deux Statues en Marbre de Paros, presque de grandeur naturelle, œuvres » d'Antonio Lombardo et de Paolo Milanais, statuaires très célèbres en leur » temps. Mais leur travail se trouve de beaucoup surpassé par un Christ en » marbre presque de la hauteur d'un bras, sculpté par Tomaso Lombardo, » élève de Sansovino ([1]) ».

Nous n'avons plus aucune trace du Christ de Tomaso de Lugano; les deux autres statues, au contraire, peu importantes, représentant S. Pierre Martyr et S. Thomas d'Aquin, ont été, lors de la suppression de l'Église, placées dans le Temple des Ss. Jean-et-Paul sur les côtés des deux arches renfermant le tombeau de Lodovico Trevisan et les restes du monument du Doge Michele Steno.

Moschini, sans aucun document à l'appui, adjugea ces statues, l'une à Paolo Milanais et l'autre à Antonio Lombardo; mais, à considérer le mélange des caractères artistiques, il est beaucoup plus probable qu'elles furent commencées par Lombardo et ensuite, en 1506, lorsqu'il se transporta à Ferrare, données à terminer à l'autre sculpteur, que je soupçonne en outre avoir été Paolo Stella milanais, qui eut à achever le premier tableau en marbre dans la Chapelle du Saint à Padoue et qui travaillait aussi à Venise.

Dans la vie de Tullio Lombardo, Temanza attribue à cet architecte le transept de l'Église de Sainte-Marie-Majeure de Trévise « autrefois desservie » par les Chanoines de S. Salvatore, achevée vers l'an MDXXX ». Telle était de ce chef l'estime dont jouissait Tullio « que les Chanoines de Venise du même » institut le choisirent pour bâtir leur **Église de S. Salvatore**. Un certain » Giorgio Spavento, qui mourut en MD, avait déjà commencé la chapelle » majeure. Mais il n'alla pas au delà de la Tribune; aussi le mérite de cette » magnifique Église revient-il tout entier à notre Lombardo. Le plan de ce » temple est très singulier ». (*v. fig. 177*). « Il est comme une des Croix pa- » triarchales, qui ont trois croisillons, ou traverses; une plus grande vers le » sommet, et deux plus petites, mais égales, au dessous de celle-ci. Ce sont » donc trois transepts formés de trois arcs grandioses, qui s'élèvent jusqu'au » toit » (*v. fig. 178* et *179*). « Ces arcs sont placés au milieu d'autres arcs » plus petits de chaque côté de l'Église, lesquels forment autant de petites » chapelles. La chapelle majeure faite en Tribune a la même symétrie et la » grandeur des arcs des transepts, avec petites chapelles sur les côtés, corres- » pondant à celles déjà décrites. L'ordre principal est de pilastres corinthiens, » avec piédestal, et surornement, au-dessus duquel est un bel attique. qui sup- » porte les voûtes des deux grands transepts, et de la nef. Les arcs des petites » chapelles sont supportés par des pilastres d'ordre ionique adhérents aux

([1]) Texte It., p. 240.

» pilastres, corinthiens des grandes arches. Belles sont les modénatures des cor-
» niches, exquises les sculptures des chapiteaux corinthiens, qui, quoique d'une
» seule poignée de feuilles, sont toutefois d' un dessin élégant. En somme c' est
» un travail digne de tout éloge. L' unité, la simplicité, la variété, et l' élégance
» rivalisent ensemble. Je dirai aussi que c' est la première fois que l' on voit
» introduire l' attique sur les corniches supérieures à l' intérieur des Temples,
» et que c' est le seul cas, à mon avis, où il soit élégant et harmonieux »
(parce qu' étant placé entre la voûte très rehaussée et l' entablement, il contribue à alléger et proportionner beaucoup mieux toute la partie supérieure).
« Cet attique sur les corniches supérieures à l' intérieur des Temples est au-
» jourd' hui très en vogue; avec raison, ou par caprice, avec succès, ou non,
» à d' autres de le décider. Comme Giulio, frère de notre Architecte, était
» excellent Tailleur de pierres, il a aussi largement contribué par son concours
» à l' exquise perfection de l' œuvre. Tullio commença aussi le Monastère contigu
» des Chanoines, auquel Sante Lombardo mit la dernière main . . . ». « La Sa-
» cristie (*v. fig. 177* D), le Réfectoire, les Escaliers, les Cours, et tout le reste
» respirent la majesté et la décence. A l' angle de l' édifice, qui donne sur le
» pont de Lovo, se trouve l' inscriptiou : *Dom. Sal. Canonici Reg. a solo Rest. MDLXIII* (1) ».

Ainsi parle Temanza ; mais, en réalité, pour ce qui concerne le temps et les auteurs de cette grandiose reconstruction il n' est pas du tout exact pour les raisons que je vais dire :

Giorgio Spavento mourut en 1509 (2) et non point en 1500 ;

le modéle de l' édifice ne fut approuvé qu' en 1506 comme cela ressort de l' indication suivante en date du 9 Août de la même année . . . . *ex ipsis modelis unum secundum magistri Georgi Spavento notum constructum qui praeceteris nobis aparuit nobilior et ellegantior et ad propositum nostrum magis congruum* ... (3) ;

dans la convention stipulée par les chanoines, le 29 Octobre 1507, avec Pietro Lombardo et son fils Tullio, il est réglé, il est vrai, que celui-ci *sit architectus et gubernator instructionis et fabricae faciendae de novo Basilica sancti Salvatoris, usque ad perfinitionem ;* mais avec les conseils de son père, et il y est spécifié que seul en cas de mort de Pietro *m. Tulius sit et habeatur pro unicho et solo architecto* (4) ; si bien que dans un contrat subséquent (7 novembre 1507) avec les exécuteurs de l' œuvre, il est dit précisément *secundo le sagome date per* M.° Tullio et M.ro piero Lombardi (5) ;

quand les Lombardo se chargeaient de la direction des travaux, la Chapelle majeure ou Tribune n'était pas encore voûtée (v. contrats des 7 et 8 novembre 1507) ;

(1 3 2 4 5) Texte It., p. 243.

Giulio Lombardo, dont on voudrait faire un frère de Tullio, est un artiste qui, on le verra plus loin, n' a jamais existé;

et enfin si l' on doit à Pietro et à Tullio Lombardo et la forme caractéristique et l' adaptation de tant de particularités architectoniques à la structure de l' édifice, celle-ci, au contraire, quant aux masses organiques et aux lignes générales, apparaît déjà en quelque sorte déterminée dans les stipulations écrites lorsque Giorgio Spavento était encore *proto* de la construction; et il n'est plus question dans la suite de modifications apportées à ce plan *nobilior et ellegantior et magis congruum non fourni par tui.*

Comme en témoignent les documents que j' ai découverts, les travaux, peu heureux, du chœur ou Chapelle du *Corpus Domini* (achevés en 1523), y compris les mosaïques de la voûte et de la demi-cuvette de l' abside exécutées par le prêtre Grisogno Novello de Sainte-Agnès avec ses deux neveux et un autre prêtre Alberto vénitien (selon moi, l' Alberto Zio qui travailla aussi à Saint-Marc), furent faits *a fundamentis* aux dépens de la riche Mense Patriarchale ([1]). La Seigneurie donna en outre 6000 ducats.

Le grandiose maître-autel orné de statues fut érigé en 1534, année où fut achevée la construction du Temple, peut-être interrompue pendant quelque temps.

Le second autel à gauche, c' est-à-dire celui du milieu de l' Église (*v. figure 177* A. et pl. 133 fig. 1), fut exécuté, comme on le voit par les indications qui suivent, par le bergamasque Guglielmo dei Grigi: 1524, 15 novembre — Contrat entre les chanoines et *M. Vielmo q. Jacomo sta a sam Cassam che li die far nela giexia de Sam Salvador in ja chapela a mezo ditta giexia uno adornamento daltar* etc.

1528, 4 décembre — *On décide que le même maître devra far el dicto altar de marmoro tuto dali scallini et quariselli in fuora i qualli già sono facto. Et lo die far sul dessegno et modello dato in questo di soprascripto de süa man* ([2]).

La statue de S. Jérôme fut, au contraire, sculptée par Tomaso Lombardo que je crois aussi l' auteur du bas-relief de la lunette.

Parmi les différents tailleurs de pierres qui travaillèrent à cette grandiose Église, les premiers documents citent Lodovico Rossi, lequel avait encore exécuté divers travaux pour la Procuratie de Saint-Marc; sur les registres de celle-ci figure souvent d' ailleurs le nom d' Andrea dit de *Milan*, son père, fils de Cristoforo, que je suppose pouvoir être l' *Andrea taiapiera* qui en 1479 était *protomaistro de l' ospedal de S.º Antt.º* ou de Jésus-Christ ([3]).

Peut-être ces tailleurs de pierre descendaient-ils des Bossi de Campione qui en 1396 travaillaient dans la Chartreuse de Pavie, desquels il semble que

([1 2 3]) Texte It., p. 244.

descendaient aussi les divers maîtres du même nom qui prirent dans la suite part aux travaux du Dôme de Milan.

Sur les registres concernant la reconstruction de S. Salvatore figure à différentes époques le tailleur de pierres luganais Zaccaria, fils de maître Benedetto, qui travailla aussi pour le compte du Patriarchat de Venise dans l'Église de S. Pietro di Castello, dans le baptistère voisin de S. Jean-Baptiste et dans la grande Chapelle de Sainte-Marie-Majeure à Trévise [1], et qui en 1539 avec maître Cristino, fils de Sebastiano, tailleur de pierres bergamasque, est cité comme arbitre dans la construction du Chapitre pour les religieux de Saint Antoine Abbé à Venise [2].

A ce qu'il semble, Zaccaria était l'un des maîtres qui avaient la confiance de Tullio Lombardo [3].

Dans l'Église de S. Salvatore, l'architecture prend désormais franchement le type classique soit pour la forme et le mouvement romanisant de la structure générale, soit pour le caractère même subordonné des détails, lesquels même relativement aux ornements et aux revêtements de marbre, furent réduits à cette large et simple expression qui contribue tant à rendre grandiose l'aspect de l'édifice. Edifice qui à ce point de vue ne se distingue pas seulement comme le plus remarquable produit de la Renaissance, mais atteint encore la limite ou marque le point où commence cette noble époque de l'architecture qui doit avec raison à la prédominance générale de l'esprit d'imitation des anciens le nom de *Classique*.

Et là, le but atteint, finit l'art évolutif printanier auquel appartient strictement le nom de Renaissance.

Les éléments principaux de l'intérieur de cette Église, bien que combinés d'une autre façon quant à l'ichnographie, se retrouvent cependant dans d'autres constructions antérieures, comme à S. Jean-Chrysostôme et même à S. Maria Formosa; et à leur tour il me semble que les modèles ou les dessins de l'Église de S. Salvatore n'ont pas peu influé sur Andrea Briosco et sur Leopardi dans la reconstruction de Sainte-Justine à Padoue, sur l'architecte chargé de rebâtir notre Église de San Fantino et jusque sur Sansovino dans San Francesco della Vigna.

De la façade de l'Église de S. Salvatore, élevée au XVIe siècle, dont il est parlé dans le contrat du 4 Janvier 1507 [4] et qui fut baroquement reconstruite après l'incendie de 1741, on ne sait rien; toutefois il est certain que devant elle devait s'avancer un escalier ou perron correspondant au niveau du pavé intérieur exhaussé à ce point pour donner lieu de refaire la crypte.

Appartient, au contraire, au temps de Tullio Lombardo l'archivolte exté-

[1 2 3 4] Texte It., p. 244.

rieure de l' entrée vers la Merceria, sur laquelle est sculptée l' image du Sauveur en trône et un ange qui me rappelle bien l' atelier de ce maître.

A l' origine l' Église actuelle, quoique si vaste, ne recevait la lumière que par les fenêtres des absides et de la façade et par les œils et par les petits jours des transepts et par conséquent, au dire de Temanza, « elle était tellement sombre et noire, que l' on dut songer à l' éclairer, d' une manière, toutefois, » qui ne nuisît pas à la majestueuse simplicité qui en fait l' ornement. En 1569, » Scamozzi, ayant été mandé par les Chanoines, conseilla de pratiquer au milieu » de chaque coupole une lanterne, pour répondre au besoin. L' expédient » réussit à merveille, et l' Eglise fut pourvue du jour dont elle avait besoin.(1) ».

Vers le même temps, Scamozzi construisait encore le Chœur pensile adossé à la façade, renversé lui aussi par le susdit incendie de 1741 qui endommagea gravement la partie antérieure de l' édifice.

Chapello Zeno. Temanza (que j' aime à citer parce qu' il sert comme de base à nos critiques d' art), à propos de l' autel et du monument du Cardinal Zen († le 8 Mai 1501) dans la Chapelle du même nom à Saint-Marc, dit: « La hâte qu' avaient les Procurateurs de voir ce travail achevé, fut cause » qu' il fut alloué à deux ouvriers, c' est-à-dire à Antonio Lombardo, et à Alessandro Leopardo, tous deux de même mérite, et célèbres également. Mais » des difficultés étant survenues entre Alessandro, et Antonio, en MDV, on » choisit Zuanne di Alberghetto, et Pier Zuanne dalle Campane, en place de » Leopardo; ils devaient avec Antonio Lombardo continuer le travail. Celui-ci » toutefois n' avançait pas de la manière qu' ils s' y étaient engagés. Aussi les » Procurateurs voulurent-ils qu' on établît chef de ces travaux Pietro, père » d' Antonio; d' où la stipulation d' un Ecrit, où il est déclaré, que *Prudens* » *vir magister Petrus Lombardus, Architectus tam suo proprio nomine, tam sua propria* » *specialitate, quam uti procuratore, et procuratorio nomine magistri Antonij Lombardi* » *eius filij, cum libertate accordandi etc.* Il s' engagea à faire les statues, et Zuanne » dalle Campane la fonte (2) ».

Cette dernière assertion n' est en réalité qu' une induction que Temanza voulait tirer d' un document qu' il nous offre, et qui au contraire ne se rapporte qu' à une négociation ou paiement fait par Pietro en qualité de procurateur de son fils Antonio obligé de s' absenter de Venise pour les travaux dont l' avait chargé le Duc Alphonse de Ferrare. C' est précisément ce qui ressort de la procuration en date du 14 Mai 1504 que j' ai découverte (3) et même de l' une des nombreuses notes de paiements faits pour la même Chapelle Zen où il est écrit; 1511, 14 janvier — *consegnati a maistro piero lombardo come comeso de antonio suo fiol . . . . L. 1. — . —* (4).

(1 2 3 4) Texte It., p. 244-245.

On ne sauratt conclure ni des documents déjà publiés relativement à ces travaux, ni des papiers de cette commission, que Pietro Lombardo en ait jamais été le directeur.

Mais comme les fils de Pietro eurent dans cette œuvre une part considérable, je dois maintenant dire quelque autre chose à ce propos.

Par testament en date du 29 Avril 1501 (1), le Cardinal Jean-Baptiste Zeno laissait cinq mille ducats pour faire construire après sa mort un autel et un tombeau dans le bras méridional du transept de la Basilique de Saint-Marc, où était l'autel de S. Léonard et de S. Antoine Abbé. Mais il était absolument interdit de placer aucun monument en cet endroit, et comme on voulait remplir d'une manière quelconque les dernières volontés du défunt, il fut décidé (1503) que les susdits travaux seraient exécutés dans la vieille Chapelle dédiée à S. Théodore à l'extrémité du vestibule de l'Église, c'est-à-dire à l'angle Sud-Ouest.

Aussi les Procurateurs di Citra choisirent-ils Antonio Lombardo et Alessandro Leopardi lesquels recevaient, le 18 Janvier 1504, un acompte de deux cents ducats.

Toutefois on ne sait auquel des deux maîtres il faut attribuer le modèle ou le dessin des travaux; mais il est vraisemblable qu'ils le préparèrent d'un commun accord. Il est certain que Leopardi ne tarda guèr à s'en occuper car, dès le 23 Mai de l'année suivante, le travail était confié à Antonio Lombardo et aux fondeurs Giovannino Alberghetto et Pietro dalle Campane ou Campanato.

Alessandro Leopardi intenta un procès aux Procurateurs pour exiger le prix de ce qu'il avait exécuté, et voici à ce propos la délibération du 3 Décembre 1503 — *La Illustrissima Signoria udito in contradictorio el Nobel homo ser Domenego morexini procurator per nome suo et de li Compagni, el Alexandro di j Liompardi cerca la differentia hano insieme per il mercato de la sepultura del quondam Reverendissimo Cardinal Zen, ha commanda al dicto Alexandro debi dar li marmori sono apresso de lui a lui prefati . . . . . procuratori cum reservation de la rason de luna et laltro parte . . . . .*

Et, en effet, par suite de cette intimation, Leopardi abandonnait à plusieurs reprises les marbres à Tullio Lombardo; et il est bon de remarquer ici encore que pour la dernière de ces consignations (27 Janvier 1506) le reçu fut fait pour le compte de Tullio par *allexandro taia piere da charona* (2), présent pour Leopardi *maistro Zuan maria taia piere de Lugan.*

D'autres marbres et pierres achetés par les Procurateurs étaient transportés dans le chantier de Tullio ou de Pietro Lombardo qui avaient leur atelier en commun.

(1 2) Texte It., p. 245.

Une partie de ces matériaux fut certainement employée pour les décoratives architectoniques extérieures soit de la clôture ou façade sur la Piazzetta où dans la suite, sous la direction du même Tullio, travaillèrent les maîtres tailleurs de pierres, Antonio, Angelo et Matteo, Anselmo et Ravagnin, Bartolomeo bergamasque, Pasqualino et Pietro, avec leurs garçons; on y travaillait encore en 1516 et 1517.

Comme je l'ai dit ailleurs, Tullio est l'auteur des deux élégants piédestaux ronds des colonnes de bronze de l'autel, qui rappellent bien le bénitier de Sainte-Marie-des-Miracles (comp. Pl. 14 fig. 4 et *fig. 124)*, pour lesquels il recevait, le 2 Octobre 1506, *per parte de sua manifatura ducati 10* ([1]).

Cependant, le 27 Août 1505, Pietro Campanato se retirait et alors l'œuvre n'était plus confiée qu'à Antonio Lombardo et à Giovannino Alberghetto avec lesquels une nouvelle convention était passée, le 16 Février 1506, dont je crois utile de citer le passage qui suit..... *dicto magistro Zanin se obliga et promete butar et netizar li lavori et far tute altre cosse necessarie et pertinente et consequente al dicto butar per le qual cosse die haver per tuto el marca et cosse predicte come essi magistro Zanim et ser Antonio sono rimasti dacordo ducati mille trexento. Ex adverso autem el dicto ser Antonio e rimasto dacordo cum li predicti .... procuratori non obstante lo acordo precedente de compir tute le cosse comenzade di questo lavorier: de le qual cosse el die esser paga per rata de la portion li toca de tuto el marca per la sua parte quanto sera stima per comuni amici da esser electi per le parte et quello sera estima per dicti comuni amici meritar quela portion di lavorij lui havera facta che e la summa del tuto mille trexento cinquanta ducati per tanto el sia paga secondo li lavori lui havera facti et rimagna absolto dicto ser Antonio de la predicta procuratia per quanto el dovera compir per resto dicti lavori jntendando pero che li dicti magistro Zanin et ser Antonio siano obligati et cussi prometeno chadaun di essi de far quanto sera necessario per el meter in opere dicti lavori. Postremo el dicto magistro Zanin facte tute le sue rason cum dicta procuratia confessa haver habuto da quella fina questo zorno omnibus computatis ducati quatrocento sesanta uno e mezo et el dicto ser Antonio similiter facte le sue rason, confessa haver havuto ducati quatrocento quaranta cinque in tutto ....*

Après cette stipulation venait une expertise faite par les sculpteurs Sebastiano luganais et Giambattista *di Brioni*, maître ainsi appelé non parce qu'il était originaire d'Istrie, mais parce qu'il était de la famille Brignoni ou Bregno ([2]); ces maîtres faisaient une autre estimation en 1510.

Comme j'ai eu l'occasion de l'indiquer, Antonio Lombardo abandonnait peu après ce travail pour se rendre à la cour des Este et était remplacé pour le modelage et le travail du reste des figures et décorations par Paolo Savin

([1] [2]) Texte It., p. 245.

sculpteur, très vraisemblablement le même maître qui était ensuite indiqué *come fratello de M.ro Antonio Lombardo* (1).

Le 14 Octobre 1507, Paolo Savin ayant sculpté ou modelé quatre des statues pour le tombeau, et Giovanni Alberghetto, *il qual doveva buttar quelle de bronzo,* étant absent, la commission Zen confiait cette fonte à maître Pietro di Giovanni Campanato qui s' engageait à fournir le métal pour la fin du prochain mois de Décembre.

Dans le grand ouvrage *La Ducale Basilica di S. Marco,* édité par le comm. F. Ongania, par suite d' une fausse interprétation du sens de cette allocation, il est dit: « Savin, certainement en collaboration avec d' autres, termina ses » travaux en 1507 et précisément par les statues des Vertus à placer dans » l'Arche, mais ayant dû s'absenter, la fusion fut faite sans lui par Pietro dalle » Campane (2) ».

Ce n' est pas la seule erreur qui s' y trouve, car il n' est pas absolument vrai que Paolo Savino ait terminé ses travaux en 1507 et que « l' œuvre ait » été terminée en 1515, conformément aux dispositions du Cardinal, » puisque. parmi les documents publiés par Ongania, il y en a même quelques-uns postérieurs de quelques années concernant cet artiste éminent, et dans l' un d' eux nous lisons: *1519 adi 2 decembrio. El soprascripto magistro paulo (Savin intalgiator) ha receputo in questo zorno dal clarissimo messer Zorzi Corner procurator ducati 9 li quali sono per resto et saldo de tuti i lavori per lui facti fine per tuto el presente zorno et ideo priega carta de fin et remession jntuto et per tuto*, etc.

Au contraire, l'époque où fut terminé le tombeau du Cardinal Zeno, nous est indiquée par Sanudo dans les passages suivants de ses Diarî: 1518, 16 Janvier — *La Madona, qual steva sotto il portego di San Marco,... et con molte statue e argenti, et a quello altar si diceva assà messe, ozi, di ordine di sier Andrea Griti procurator, fu levà dito altar et posto la nostra Dona preditta in la capella di S. Todaro drio la chiexia di San Marco, dove pur si ha ditto messa, et dove è il corpo dil Cardinal Zen in uno deposito, qual fu posto drio l' altar fino sia messo in la sua archa di bronzo, qual tuttavia si lavora, e l'altare zà compito e dorato, e posto in la capella lì a san Marco al ditto cardinal dedicata....*

1521, 29 Mars — *È da saper eri fo compito de metter il casson di bronzo di la sepultura dil Rev. Card Zen in la sua capella de S. Theodoro nunc de la madonna. Non fu posto ancora perchè si fara le exequie et si meterà poi in l' archa e sopra postovi esso casson, con un epitaphio.*

D' après les divers comptes et spécialement d' après les comptes rendus des années 1510, 1511, 1514 et 1515, voici quels furent, les principaux travaux exécutés par Antonio Lombardo pour l' autel: Les colonnes, y compris les chapiteaux (*v. fig. 180 et 181*), et les deux grands pilastres (eux aussi de bronze)

(1 2) Texte It., p. 245.

qui supportent l'entablement (v. Pl. 122), l'architrave de marbre et la riche frise de bronze; la rosace qui devait être placée dans le tympan du frontispice triangulaire; les bas-reliefs de bronze (*v. fig. 182*) avec le Père Eternel *e li soj spiritellj* (1) et les 4 anges qu'on admire dans le plafond qui sert de ciel à cet autel; *do anzollj grandj*, sans doute ceux en guise de Renommées dans les demi-panaches du fond, et la Vierge avec l'Enfant (v. Pl. 122).

Maître Paolo sculpteur modela au contraire: Les statues en bronze de S. Pierre et de S. Jean-Baptiste; le trône de la Vierge; l'archivolte avec pilastres dans la pala; le bas-relief de la Résurrection dans le parapet de la table; la corniche du couronnement et l'arche sépulcrale en bronze *con 6 figure atorno a modo de quelle de messer orssato lustignan con la figura del gardenal sopra el choverto (v. fig. 10 et 11)*.

Dans les comptes de Savin se trouve aussi cette note: *per aver refato la nostra dona per esser rota*, toutefois sans trace de paiement et certainement refaite sur le calque ou modèle de celle exécutée par Antonio Lombardo.

Excepté pour les travaux préparés par Antonio Lombardo, dont la fonte fut exécutée par Giovanni Alberghetto, le mérite principal de la fusion revient à Pietro di Giovanni Campanato qui mit son nom avec la date MDXV sur le socle du trône de la Vierge, le seul maître qui ait signé cette œuvre. Et il n'y a à cela rien d'étonnant car, à cette époque, si différente de la nôtre, il était beaucoup plus facile d'avoir des artistes pour modeler de bonnes statues que des ouvriers capables de vaincre les difficultés techniques de ces fusions.

Pour ce qui regarde le mérite artistique de ces œuvres somptueuses et à commençer par l'autel, je trouve justes les observations de Selvatico relatives à la largeur excessive de l'entre-colonnes, à l'arc aveuglé du fond souverainement grossier et à une certaine intempérance dans l'ornementatiou qui devait autrefois frapper davantage à cause des dorures.

Gracieux sont les rapports de l'entablement, du frontispice et des colonnes élégamment supportées par des piédestaux ronds, ornés avec beaucoup de goût.

Quoiqu'un peu trop riche, admirable également l'original et gracieux motif des décorations imitant la nature des futs, proportionnés avec agilité; bien conduites les décoratives classiques des grands pilastres et de la frise. Communs et plutôt capricieux sont, au contraire, les ornements dessinés par Savini dans les ailerons et dans l'archivolte de la pala: meilleurs apparaissent, au contraire, ceux de la base du trône composés avec une géniale simplicité de lignes.

Comme dans le monument du Doge Giovanni Mocenigo *(v. fig. 138)*, on employa sur les colonnes de l'autel Zeno les chapiteaux de l'ordre composite

(1) Texte It. p. 246.

à doubles feuilles (v. fig. 180). Toutefois, dans le choix de ce type inférieur, on surprend moins le goût délicat et vivant d'un maître de la Renaissance que l'instinct d'imitation; et de plus la forme des volutes a quelque chose de lourd et d'antipathique, et la forte inclinaison des bandes de l'architrave n'est guère agréable. Dans la corniche qui s'étend sous le frontispice on omit judicieusement la cimaise, particularité dont nous trouvons, du reste, parmi nous le premier exemple dans le portail de l'Arsenal élevé en 1460 et qu'on revoit quelques années après dans le portail de S. Michel-en-l'Ile.

Dans l'autel Zen insignifiante est l'attitude des statues de S. Pierre et de S. Jean-Baptiste et ignoble est la physionomie de ce dernier qui, même dans le modelé des membres, laisse quelque peu à désirer.

Meilleure est la tête de l'autre Saint d'ailleurs assez bien drapé.

Quant à la statue de la Madone, dite la *Vierge della Scarpa* (1), travail d'Antonio Lombardo, Burckhardt a pu l'appeler à juste raison une « pure con- » ception de l'âge d'or de Giovanni Bellini », ajoutant que « l'enfant, assis sur » le genou droit de la Vierge et faisant le geste de bénir, est d'une exquise beauté (2) ».

Il faut remarquer en outre les gracieux anges (refoulés deux à deux), les chérubins et la figure, si admirablement belle, expressive et modelée avec tant de goût, du Père Eternel dans le ciel de l'autel. Figure qui accuse très nettement une intimité artistique avec l'image en marbre représentant le même sujet autrefois dans notre Église de S. Giuseppe et aujourd'hui au Musée de Berlin (3); aussi faut-il encore la classer parmi les travaux d'Antonio et non plus de Tullio Lombardo qui, comme sculpteur, mérite une place moins élevée dans l'Histoire de l'Art.

Dans le tombeau de Zeno *(v. fig. 10)*, à l'exception du concept général (emprunté, je l'ai dit, des monuments d'Orsato Giustinian et du Doge Tron, œuvres d'Antonio Rizzo) et de la tête du Cardinal qui semble coulée d'après nature, il y a vraiment peu de chose de bon à observer. Et dans les mouvements théâtraux et dans la forme maniérée et incorrecte des six statues des Vertus autour du caisson, dont les ornements sont aussi exécutés avec peu de grâce, nous avons déjà une preuve de la décadence du goût; c'en est fait désormais de la Renaissance.

Temanza raconte que « vers le commencement du XVI siècle, « on voulait » élever le grandiose édifice de la **Scuola (nuova) della Misericordia**, laquelle » est une des six grandes confréries de Venise. Le devoir de ceux qui l'admi- » nistraient était de bâtir un édifice, qui rivalisât de magnificence avec les plus » importants de la cité. Aussi Giovanni Fontana et Alessandro Leopardo, tous

(1 2 3) Texte It., p. 246 et 247.

» deux Architectes de mérite, ayant concouru pour cette œuvre, choisirent-ils » le plan de Leopardo, comme le plus magnifique, et le plus conforme à leur » goût. Mais les Curateurs ayant résolu d'allouer la construction à Forfait, notre » vieux Lombardo et Giulio, son fils, se présentèrent des premiers; et en 1508 » ils furent désignés comme Architectes. Puis, en 1509, ils mirent la main à la » maçonnerie de l'Albergo pour le prix convenu, d'après le plan de Leopardo. » Mais les Lombardi travaillèrent de façon que le modèle de Leopardo ne fût » plus exécuté. Encore de nos jours l'engeance de ces artistes entrepreneurs » jouent de vilains tours aux Architectes, et sous prétexte d'économie ruinent » et gâtent les œuvres les plus remarquables, au préjudice des Patrons des œu- » vres, et au déshonneur des beaux-Arts; toujours à leur profit. Il ne faut pas » s'étonner que Giulio Lombardo fût un intrigant, car il ne connaissait guère » le Dessin; mais que même son père Piero fût tel, il n'y a pour l'expliquer, » que l'esprit d'avarice, qui la plupart du temps s'attache aux hommes, quand'ils » sont très avancés en âge (1) ».

Et maintenant, pour pouvoir préciser ce qu'il y a de vrai dans le récit de Temanza et dans les déductions relatives à la conduite des Lombardo, il est nécessaire que le lecteur s'arme encore un peu de patience afin d'examiner ce que contiennent à ce sujet les documents que je vais exposer, extraits des Archives de la confrèrie, concernant la construction de la Nouvelle Scuola décidée en 1503 tout en laissant subsister l'Ancienne (2).

1504, 26 Mars. — *Nota di due modelli della fabbrica della Scuola posti in Albergo fatti uno per M.° Sebastiano Tagiapiera, et l' altro per Alessandro lionpardi* (3) membre de la Confrérie depuis le 18 Mars 1498.

1507, 5 Août. — *Desiderando . . . chel se debj dar prinzipio ala fabricha de dita schuola segondo el modello apresentato per s. alessandro del Cavallo che a fato dito modello, per tanto mete per parte* (approuvée) *che la fabricha de la sculla nostra se habia hafar justa la forma de dito modello el qual se abia per aprobato et aretato. Intendando sempre et non altramente siando da chordo dil predito modello sel predito ser alex.e questa parte se se intende axe lugo non siando fra termene de mese uno alt.e modello apresentado etc., che sia approbato per mior et sufiziente et piuj bello et siando da cordo che dito ser Alex.° overo altri apresentasse dito modello . . . .* (4).

1507, 21 id. — *Conzosia chel sia comparso nelo albergo presente messer Lodovico da ponte guardian grando essendo per n. XIIIJ ala bancha ser Zuane fontana* (5) *el qual presento J° desegno zercha la fabricha dela scuola nostra se ano a far: el qual per più dechiaration e lamenti de tuti ano metar tal fabricha aziò el se sia in eletion più utile de quel modelo sara più a proposito; Mete per parte chel se abia a far dito modelo del dito ser Zan fontana in legno con quela men spesa della scuola sia possibel. El qual fato sia poj jn publico visto e segondo parera aj deputadj a*

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 247, 248.

questa fabricha eleto più a proposito sospendendo eziam la parte prima prexa adj 5 del presente in questo albergo per el modelo di ser Alesandro dj liompardj fino alla deliberation da esser fata a beneplacito dj la bancha nost. con i deputadi ala fabricha.

de la parte n. 13 de no 1).

.1508, 14 Mai. — *Che li deputadj sopra la fabricha habiano libertà de ogni sua opinion.*

1509, 1er Février. — *Avendo in mexi 7, piere vive de diverse sortte piere de fondamentta e ttolpj* (pieux) *e de tutto razonevollmentte e per dar principio* (1).... *alla fabricha de la schuolla nostra .... et a demorar piuj seria .... con dano e maxime per i ttolpj .... per vegnir a quallche bon efetto par sia congruo ... dover ellezer uno omo da bene per protto nostro, che sia ottimo e dischretto et pratticho el qual abia fatto edifizij de gexie pallazj et simel cosse aprobatissime azo che quello sia con nuj a darne hottimo e perfetto consegio .... e pero landera parte* (approuvée)..... *come e ditto di sopra .... e che zercha questo sia prochlame publicamente ... e fato a saver a tuttj che debia dar nottizia de homo sufiziente e pratticho a ttal imprexa el qual sia eletto a bossoli* (c' est-a-dire par vote secret).

Id. 18 id. — *...fatta la prova de uno protto sopra la fabricha ... nostra ... et ballottadi molttj vene a piuj numero e ballotte e chuxi romaxe m° piero lombardo e ser Tullio suo fiol simul e semel.*

.... messo per parte ..., de salleriarllj in questo modo. Videlicet che lavorandosse ..... con homenj 3 de scharpelo e della in suxo abbia i dittj prottj simul et semel duc.ti zinque al mexe e sia ubligadj chotidianamentte esser al governo de ditta fabricha, et lavorandosse da scharpello da homenj 3 in zoxo sia ubligadj ut supra al ditto governo o non abia allguna cossa e se non achadendo .... algune cosse su alle elezion del modello chome allttro, i dittj e chadauno de loro sia tegnudj ad ogni richiesta .... vegnir senza premio alguno ....

Id. 12 Mars — *m.° piero lombardo protto et m.° Tullio de m° piero lombardo* étaient inscrits au nombre des membres de la Confrérie, abandonnant sur leur salaire la somme de 10 ducats pour la taxe d'admission.

Id. 13. id. — *M.° piero lombardo de hordene .... fa contratto con m.° griguol Padoan murer* (le même qui avait travaillé à la Scuola de Saint-Marc) à la maçonnerie des constructions (2).

Id. 20 Mai. — *Essendo nezesariissimo de concluder et ellezer el modello de la fabricha nuova .. e perche alla ellezion de tal modello piuj e piuj voltte se dubiamo redursj per aver la informazion e conselgio di prottj e mollttj allttri inzegnierj .... et essendo fatto per el passa molltj modellj e maj se ha posudo vegnir alla conchluxion,.... chiamado questo chapitollo ..... abbia a ben considerar ..... delezer uno modello qual piuj è mellgio .... con la examinazion dj prottj et inzegneri .... de-*

(1 2) Texte It., p. 247.

chiarando che quel modello sara eletto per la mazor parte de (20) *elettj a quellj da la bancha e lj deputadj sopra la fabricha sia ben eletto.*

Mais, comme on le voit par une autre note en date du 22 Novembre 1525, *par le maligne ochorenzie dj guere et altro* les travaux durent être interrompus quand on avait à peine jeté *le duo fondamenta* sur lesquels *dovea andar ditta fabricha,* dont les matériaux restèrent enterrés jusqu' en 1527 environ ([1]).

Voici ensuite quel sort eut le modèle de Leopardi;

1515, 2 Décembre — *se mete parte per messer lo guardjan e comp.[i] ditti essendo per n.° 12 ala bancha chel sia dado a ser Alexardro lion pardj feze el modelo dela schuola el suo modelo con chondition chel ditto ser Alex.° fazj j° inscritto alla schuola de agetation de ogni cosse potesse dimandar alla schuola — De la parte n.° 12* ([2]).

Les faits ainsi exposés, rien assurément ne peut justifier le blâme sévère infligé par Temanza aux Lombardo; puis, quant à ce Giulio, *intrigant qui ne savait guère le Dessin,* il est facile de deviner que l' écrivain de *Julio* a fait *Tullio,* bévue qu' il a commise encore sur d' autres points de son livre; ainsi dans l' Église de S. Salvatore et dans la Scuola de S. Roch, où il avance à tort que Giulio était le père de Santo Lombardo.

Erreur répétée dans la suite par ceux qui se sont inspirés de Temanza et qui aujourd' hui, grâce aux nombreux documents que j' ai recueillis, peut enfin être éliminée, effaçant de l' Histoire de notre Renaissance le nom de Giulio Lombardo ([3]).

Comme arbitre et conseiller, Pietro Lombardo joua encore un certain rôle dans les grands travaux du Couvent de S. Georges-Majeur, entrepris en 1494 par Giovanni Buora et Bartolomeo di Domenico (Duca), et à ce propos, le 8 Décembre 1507, on enregistrait: *per cassa contadi a m.° piero Lombardo per esser venuto q.^a asse fiade ....* L. 25 ([4]).

Dans la *Vie de Tullio Lombardo,* Temanza raconte qu' à **Trévise** « sa plus » belle œuvre est la **Chapelle du T. S. Sacrement dans le Dome.** Les sta» tues de cette chapelle sont de lui, et excitent encore de nos jours l' admira» tion » (vers la fin du XVII[e] siècle). « Elles sont belles parce qu' elles sont » habillées (sic), ayant les vêtements avec plis faciles et grandioses ([5]) ».

Dans cette Chapelle, achevée en 1515 et élevée en l' honneur de l' évêque Rossi, la manière des Lombardo est visible tant dans la structure architectonique, que dans les détails décoratifs et en particulier dans les chapiteaux.

Le ciseau de Tullio est en réalité visible ici dans les médaillons des Évangélistes, dans les panaches de la coupole et en outre dans les quatre précieux

([1 2 3 4 5]) Texte It., p. 247 et 248.

petits fragments de marbre avec anges en mi-relief, lesquels se trouvent aujourd'hui avec une statue du Christ dans la Chapelle de l'Annonciation.

Sculptures qui, à l'origine, avec les deux autres statues de S. Pierre et de S. Paul, ornaient l'autel de l'abside de la Chapelle du S. Sacrement, renversé quand on y éleva plus tard un grand et prétentieux tabernacle. Mais par contre dans ces trois insipides statues on ne peut entrevoir que l'œuvre d'un élève ou de quelqu'un des maîtres auxquels Tullio confiait souvent l'exécution des travaux dont il était chargé Les deux anges dans les niches sont postérieurs.

L'architecture de la susdite **Chapelle de l'Annonciation**, de l'autre côté du chœur, a été, avec la légèreté habituelle de la plupart des écrivains et des lettrés qui veulent émettre des jugements artistiques, attribuée à Martino Lombardo, et cela parce que dans la corniche de la voûte se trouve l'inscription: *Martinus Architectus exstruxit.*

Il n'y a cependant qu'à faire deux pas dans cet oratoire (élevé par le Chanoine Malchiostro et contemporain de la chapelle du S. Sacrement) pour se rendre compte qu'il ne peut nullement être ici question du père de Pietro, auteur de notre Église des Miracles, dont on ignore d'ailleurs quelle était la profession et à quelle époque il vint dans les lagunes, et qui était déjà mort en 1482 (1) et sans doute depuis plusieurs années.

Cette Chapelle n'a aucunement le caractère d'une véritable œuvre Lombardesque et accuse la main d'un architecte médiocre et de peu de goût.

Pietro Lombardo fut aussi *Gastaldo* (Président) de la corporation des *taiapiera* de Venise dans laquelle tous les hommes du métier devaient être inscrits (2). Et à ce titre, le 8 Novembre 1514, de concert avec les chefs de la confrérie, il proposait (et on l'approuvait) *di comprar un terren per fabricar suso una caxa over Albergo in soler* (c'est-à-dire avec un étage sur ce terrain) *dove se habia a redur Capitolo.*

Je ne sais rien de positif relativement au degré de parenté existant entre cet artiste et d'autres maîtres du même nom dont on retrouve la trace à cette époque et avec Gianantonio Lombardo, caronais également, domicilié en 1477 à S. Stin à Venise et qui très probablement y demeurait encore dix ans plus tard (3).

Et, à mon avis, Pietro devait compter d'autres parents dans cette nombreuse légion de maîtres venus ici de la petite terre de Carona et peut-être encore dans la famille de ce Pietro, fils de Beltrame, qui en 1467 faisait à Venise son testament, où figurent son frère et son fils, tous les deux appelés Bartolomeo, et ses deux filles dont l'une épouse de maître Francesco. A cet

(1 2 3) Texte It., p. 248.

acte assistait en outre Pier Paolo, fils de maître Andrea, lui aussi de Carone et tailleur de pierres (1).

Sur les comptes des travaux exécutés en 1491 pour la Basilique de Saint-Marc par maître Domenico, peut-être le sculpteur qui, dans d'autres endroits, est dit frère d'Antonio et de Giacomo (2), sont portées les sommes d'argent reçues en son nom une fois par *zuan Lombardo* et une autre par *Zuane de Piero taiapiera suo zovene* (3); indications qui ont trait sans doute à une seule et même personne et qui pourraient faire croire que ce Giovanni était un frère, jusqu'alors inconnu, d'Antonio et de Tullio. Mais comme il n'est nullement question de ce frère dans les documents et actes concernant cette famille, et que, parmi les signataires du testament fait par Tullio en 1532, figure précisément un Giovanni Battista, fils du vivant Pietro de Carona sculpteur (4), il me semble beaucoup plus vraisemblable d'admettre que celui-ci est le Giovanni cité plus haut, fils au contraire d'un autre Pietro dit *Lombardo.*

Puis, quant à Marina, fille d'Alefrangin de Nicsia, laquelle, peu de temps avant sa mort, dans son testament en date du 27 Avril 1516, se disait veuve de maître Pietro Lombardo, tailleur de pierres (5), étant donné que cet Acte ne dit mot des susdits Antonio et Tullio (avec lesquels elle ne vivait pas le moins du monde) on doit supposer, je crois, qu'elle était leur belle-mère.

Sur la liste des membres de la Confrérie de Sainte-Marie de la Miséricorde, décédés à Venise d'Avril 1515 à Mars 1516, figure également le nom de Pietro Lombardo (6). Mais une indication plus précise à ce sujet nous est fournie par le passage suivant de la lettre que le marquis François Gonzague adressait, le 8 Juillet 1515, de Mantoue aux fils de Pietro; *Egregii amici nostri carissimi. Havemo visto quanto per la vostra del XX del passato ne scrivete significandoni il caso de la morte di M.º Petro vostro patre e ricordandoni ad prender partito per l'opera de le pietre havemo fatto lavorar de la capella nostra* (7). *Et appresso quanto etiam ni ha esposto Petro de Caravagio che ni ha portata la lettera vostra: dolene assai de la morte di M.º Petro; al quale per la singolare virtù sua et per la fede et observantia sapemo ni aveva, portavamo singular amore....* (8).

Pietro Lombardo mourut donc en Juin 1515, et comme beaucoup d'autres de nos hommes illustres, on ignore absolument aujourd'hui le lieu de sa sépulture: est-ce dans l'Église de S. Samuele, proche de son habitation, où fut enterré son neveu Santo, est-ce dans le cloître de S. Stefano où fut inhumé son fils Tullio (9)?

Enfin, comme on le voit par la déclaration que présenta ce dernier en 1521 à l'Officio des Décimes, Pietro Lombardo possédait plusieurs immeubles sur le territoire de Lendinara, provenant sans doute de sa première femme (10).

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10) Texte It., p. 249.

Mais si la meilleure période de la vie et l'époque de la mort de Pietro se trouvent de cette façon mises en lumière, une obscurité profonde entoure l'année de sa naissance et ses premiers pas dans le domaine de l'art où il devait plus tard briller d'un si vif éclat. Né sans doute d'un pauvre *taiapiera*, il est probable que, comme tant d'autres Comasques, il laissa dès la jeunesse son pays de montagne pour travailler çà et là ou avec un parent ou sous d'autres maîtres.

D'autre part, si l'on considère que dès 1475, le mérite de ses fils Tullio et Antonio commençait déjà à être connu, on pourrait en conclure que le plus âgé des deux, sans doute Tullio, devait approcher de la vingtième année; âge qu'il faudrait au moins assigner à Pietro au moment de son mariage. Aussi je suppose que, en s'en tenant à ce calcul purement approximatif, il convient de ne placer sa naissance guère après 1435.

J'ai parlé plus haut de Bartolomeo Bellano comme l'un des maîtres avec lesquels Pietro dut avoir des rapports; toutefois ceci ne pourrait avoir trait à une époque très éloignée de l'arrivée de Lombardo à Venise, car, à s'en tenir aux documents que j'ai eu la bonne fortune de découvrir à l'Archivio Civico de Padoue, la naissance même de Bartolomeo Bellano, fils de Bellan orfèvre [1], doit à peu près coïncider avec celle de Pietro Lombardo.

J'ignore s'il y eut jamais des rapports entre ce maître et Pietro di Martino de Milan fait chevalier par le roi Alphonse pour les grandioses travaux de l'Arco du Castel Nuovo de Naples, et qui en 1470 préparait une sépulture *pro se ac posteris* à S. Maria Nuova de la même ville. Je ne sais pas davantage si Pietro Solaro était parent de plusieurs Lombardi qui peu après la moitié du XVe siècle travaillaient à Rome, parmi lesquels un Martino sculpteur qui s'y trouvait en 1461. Je dois en dire autant de Martino luganais (cité par M. Caffi) *inzegnero et magistro de muro* constructeur du château du Val-de-Taro; maître qui, en 1479, obtenait du Duc de Milan *lettera di passo* pour lui et deux compagnons, sans doute afin de pouvoir aller travailler en d'autres pays.

Et quoique la chose paraisse probable, nous n'avons aucune preuve pour l'identifier avec Pietro de Lugano, qui en 1456, sous Bortolomeo dit *Meo* de Florence, travaillait au maître-autel et au tombeau du Pape Urbain III dans la Cathédrale de Ferrare.

Quoiqu'il en soit, à mon avis, il est hors de doute que dans sa jeunesse Pietro Lombardo eut l'occasion de se trouver en rapport avec quelques sculpteurs toscans. Mais, pour démontrer la vraisemblance de mon assertion (fondée sur une certaine pureté relative de ses manières relativement aux œuvres caractéristiques d'autre maîtres de la Lombardie); il serait en outre nécessaire d'avoir l'appui de quelques documents. Documents qui aujourd'hui,

[1] Texte It., p. 249.

comme pour tant de questions identiques, font défaut malheureusement par suite de la perte et de la dispersion de plusieurs archives, et de la médiocre contribution, si peu encouragée du reste, des recherches offerte jusqu'ici à quiconque étudie sérieusemeni l'Histoire du grand Art Italien [1].

On ignore le lieu de la naissance de Tullio et d'Antonio; je ne crois pas cependant qu'ils fussent vénitiens et si sur quelques-uns des derniers documents, écrits hors de Venise, ils sont dits *de Venetiis*, cette particularité ne me paraît indiquer que leur inscription parmi nos ancêtres, faveur qu'une loi sage accordait à tous les ouvriers étrangers qui demeuraient ici depuis un certain temps.

Parlons maintenant d'Antonio Lombardo.

A propos de ce maître Giuseppe Campori écrivait en 1866 à L. N. Cittadella: *Je tiens pour certain qu'il fut appelé à Ferrare cette année-là* (1505) *pour sculpter la fameuse étude de marbre. qu'Alphonse 1er d'Este se fit apprêter dans ses appartements; et le voyant ensuite figurer sur les livres de compte de l'armée, je soupçonne qu'il dut encore exécuter des modèles et des pièces d'artillerie* [2].

Il est très probable en effet que le Duc Alphonse s'adressa en 1505 à Antonio Lombardo pour la décoration des pièces, que la blancheur des marbres a fait nommer les *camerini d'alabastro*; et même je crois qu'à certains voyages ce maître exécuta encore pour cela des modèles. Mais il ne me paraît pas vraisemblable qu'Antoine ait pu, cette année-là et au commencement de la suivante, s'éloigner beaucoup de Venise, étant occupé aux travaux de la Chapelle Zen. Dans cette ville, le 4 Mai 1506, il choisissait comme procurateurs son père et Marco Schinello pour traiter et combiner ses intérêts ou affaires [3]; ainsi je suppose que ce fut alors, au contraire, qu'il passa définitivement au service d'Alphonse d'Este.

Quant aux travaux entrepris par lui à Ferrare, voici, la première indication qui nous en reste: 1506 (à Ferrare) — *Continua la deputatione dell'Illustrissimo nostro Signore.... Per la provisione de mastro Antonio lombardo schulptore a ducat XX doro il mese a soldi 62 per ducato.... L. 744,00* [4].

Quant aux œuvres exécutées à différentes époques par Antonio pour le Duc Alphonse, excepté la riche série de frises et bas-reliefs de la Collection Spitzer de Paris (v.* Pl. 80 bis) [5] provenant de Sassuelo et terminés par lui en 1508, excepté peut-être la porte qui orne maintenant la sépulture de la famille Basatelli dans le Cimetière de Ferrare, et le tombeau du Duc Borso (*v. fig. 141*) que je regarde comme l'un des premiers travaux exécutés en cet endroit par Antonio, je ne sache pas qu'il nous reste autre chose.

Puis étant donné les guerres qu'il eut à soutenir, je n'hésite pas à croire

[1 2 3 4 5] Texte It., pag. 250.

avec Campori que le Duc d'Este eut recours à ce maître, également habile à travailler le métal, pour le modelage et la fusion des pièces d'artillerie; ce qui n'etait guère assurément de nature à plaire à la Seigneurie de Venise.

Comme le rappellent A. Luzio et R. Renier, de son côté la marquise Isabelle Gonzague entama des négociations pour avoir une statue d'Antonio (1), et je crois son œuvre encore celle si importante de Guidarello Guidarelli (*v. fig. 165*) aujourd'hui au Musée de Ravenne. Et l'on doit en outre à un maître très rapproché des Lombardo la chaire extérieure du Dôme de Modène.

Parmi les artistes lombards qu'Antonio retrouva à Ferrare, il faut citer les frères Bernardino et Domenico dis de *Milano et Magiri dell' Ill.mo don Alfonso,* lesquels en 1500 et 1501 avaient sculpté *une frise et d'autres travaux* pour le monument que l'on voulait destiner à la statue équestre d'Hercule 1er dans l'Addizione Erculea près de la Chartreuse. Les mêmes qui en 1515 travaillèrent au palais de Schifanoia (2).

J'ai tenu à faire ainsi mention de ces maîtres, car, entre autres choses, il pourrait peut-être encore se faire que l'assertion, en réalité explicite, de Sansovino « que les sculptures grotesques dans les voûtes du haut de l'escalier (des Géants du Palais Ducal de Venise) furent faites par Domenico et Bernardino Mantouans » dût être corrigée en mettant *Milanais* au lieu de *Mantouans,* et, d'aileurs, en comprenant parmi les ornements des voûtes les décors des pilastres (v. Pl, 82 et 83), car, comme je l'ai indiqué, une partie des décoratives des arcs fut au contraire exécutée après 1550 (3).

Cittadella écrit qu' Antonio Lombardo se trouve nommé sur les livres de comptabilité des Este de 1505 à 1515 (4); comme on le voit par d'autres documents, dont nous parlerons ci-après, Antonio était mort en Mars 1516, sans doute depuis peu, et il fut enterré dans l'Église de Sainte-Marie-de-la-Rose à Ferrare.

Parmi les divers documents, que je dois au distingué Cittadella, et où il est question de ce maître et de sa famille, je dois citer avant tout les deux actes qui suivent, passés dans cette ville par-devant le notaire Alessandro Benasciuti :

1506, 3 Septembre (Indiction IX) — *Egregia et onesta domina Marieta filia quondam egregii viri Andreæ Candi, de Venetiis, et uxor egregii viri Magistri Antonii Lombardi tajapetræ, ad præsens habitatrix in Civitate Ferrariæ, cum auctoritate et consensu dicti Magistri Antonii ejus viri etc. constituit dominam Ursam filiam quondam egregii Francisci Moni de Venetiis matrem dictæ constituentis, procuratricem etc.*

1506, 14 Janvier (Indiction X) par conséquent en 1507. — *Egregia et honesta mulier domina Adriana filia quondam Ser Christofori Vairà de Alemania.*

(1 2 3 4) Texte It., p. 250.

et uxor egregii viri Magistri Antonij Lombardi sculptoris, præsens, habitatrix Ferrariæ, cum consensu egregii Magistri Antonij ejus viri etc. constituit suum procuratorem Bernardinum quondam Vincentij de Udine præsentem ad vendendam unam domum positam in Mazorbio territorii et districtus Venetiarum etc. ([1]).

Étant donné la teneur de ces deux procurations, il me paraissait tout naturel d'en conclure, comme le fait Cittadella, qu'Antonio Lombardo eut deux femmes, dont la première, Marietta fille d'Andrea Candi et d'Orsa di Francesco Moni, qui serait morte peu après le 3 Septembre 1506, et la seconde, fille de Cristoforo Vairà allemand, déjà l'épouse d'Antonio en 1507.

Toutefois, sachant que Pietro Lombardo ne mourut qu'en 1515, je trouvais étrange l'indication du protocole du premier de ces documents: *uxor egregii Magistri Antonii* **quondam** *Petri Lombardi de Venetiis* signalée par Cittadella, et à ce propos j'ai exprimé ailleurs ([2]) le doute que cette indication était erronée ou écrite postérieurement par le notaire.

Et, de fait, en m'appuyant sur les documents que j'ai dernièrement découverts, je puis dire aujourd'hui que ce n'est pas la seule bévue commise par le notaire; mais encore que le contexte même est presque entièrement fautif, car Lombardo aurait été bigame et peut-être encore de la mère et de la fille ([3]).

Au contraire, Antonio Lombardo n'eut qu'une seule femme et ce fut Adriana née de Cristoforo Vairà allemand, tailleur, et d'une fille (très vraisemblablement Marietta citée plus haut d'Andrea Candi et d'Orsa dei Moni, laquelle donna en dot à sa petite-fille trois cents ducats — *Ursia Candi ava materna dicta D. Andriana* — est-il écrit dans les attestations données à Venise en faveur de cette dernière le 1er Avril 1528.

En 1501, Adriana était mariée à Antonio et en sa qualité de fille d'un membre de la Confrérie de Saint-Marc à Venise, qui était Cristoforo Vairà, elle recevait le 5 Août en dot un don de vingt ducats.

Voilà ce qu'il y a de vrai et sert de correctif aux assertions de Cittadella; celui-ci a eu tort de vouloir conclure des actes ci--dessus de Benasciuti et des documents et des résumés qui vont suivre, qu'Aurelio, Girolamo, Lodovico et Laura fils d'Antonio et d'Adriana, ne pouvaient pas être nés avant 1507, quoiqu'il sût par l'inscription funéraire de l'aîné des frères, rapportée par Baruffaldi ([4]), qu'Aurelio était mort le 9 Septembre 1563 AGENS AN. LXII.

Adriana, en Mars 1516, comme *Mater et tutrix Hieronymi, Aurelij, et Joannis Ludovici fratrum, filiorum et hæredum olim mag. Antonij Lombardi etc., désignait pour son curateur Nobilem virum Zanjacobum Re de Clodia absentem etc. ad recuperandum a magnificis et generosis dominis trium sapientum supra computum Ill.mae Dominacionis Venetorum, sine ab aliis Rectoribus et Magistratibus prefatæ Ill.mae*

([1] [2] [3] [4]) Teste It., pag. 250-251.

Dominationis, omnes et singulas quantitates denariornm etc. sans toutefois indiquer la source de la créance.

En Juin de la même année *Nobilis domina Adriana Ser Christoforis Vairà de Venetiis, et uxor quondam Magistri Antonij de Venetiis, sculptoris, sana mente et intellectu sed corpore languens*, dans la maison, rue Boccacanale à Ferrare (ou avait habité son mari) faisait dresser par le susdit Benasciuti son testament où elle signifiait vouloir être inhumée dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Rose dans l'*arca mariti sui*; léguant quatre ducats à sa sœur Lodovica, à Giovanni *gargione* de son mari les chemises du maître, plus trois ducats, à Elisabeth sa nièce, fille de feu Sante Rosetti, une couverture de brocart et dix ducats d'or, et à Pier Giovanni Maria *cousin* de son époux défunt, un ducat. Elle ordonnait en outre la restitution des objets apportés dans la maison par Orsa, fille de Francesco Moni de Venise, quand elle vint habiter à Ferrare avec Antonio, et enfin elle instituait héritiers, Aurelio, Girolamo, Lodovico et Laura *tutti suoi figli legittimi e naturali* (1).

Un mois plus tard, Adriana choisissait un procurateur à Lendinara où elle avait quelques propriétés constituant sans doute la garantie de sa dot et possédées auparavant par Pietro Lombardo. Et c'est peut-être cette année-là qu'eut lieu le partage de ces terres avec son beau-frère Tullio (2).

La veuve d'Antonio donnait une autre procuration en 1522 et une troisième encore en 1524; et enfin le 13 Janvier 1528, par acte devant Pier Maria Anguilla, notaire, était nommé un curateur pour Girolamo et Lodovico, *adultes*, en vue d'approuver une vente de ces immeubles faite par leur frère Aurelio avec l'agrément de leur mère qui, de son côté, se réservait ses droits dotaux sur le reste des biens. Raison pour laquelle elle se présentait peu après devant les Juges du Proprio à Venise (3).

La même année la peste éclatait à Ferrare, et Aurelio et Lodovico, qui en étaient atteints, ce semble, faisaient le 19 Juillet dresser leur testament l'un en faveur de l'autre et de leur sœur Laura, sans toutefois la moindre allusion à leur frère Girolamo qui, par conséquent, était très probablement absent de Ferrare (4).

Une grande obscurité règne encore sur les débuts artistiques de ces éminents sculpteurs et fondeurs, et suivant Michele Caffi (d'après les documents du Sanctuaire de Lorette cités par le marquis Filippo Raffaelli), Aurelio fut le premier à se rendre, en 1530, en ce lieu pour y travailler; en Janvier 1543 Girolamo y était appelé à son tour et finalement en 1550 arrivait Lodovico: tous les trois s'établissaient à Recanati dans les environs (5).

De cette manière il conviendrait de prêter une oreille de plus en plus attentive à l'affirmation de Vasari relativement aux œuvres exécutées par Girolamo à Venise (6).

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 251-252.

Le biographe arétin, dans la vie de Benvenuto Garofalo, après avoir indiqué les travaux de marbre et de bronze exécutés à Lorette par Girolamo Lombardo ferrarais, à écrit que ce dernier en compagnie de l'un de ses frères fit à « Rome beaucoup d'autres choses, et en particulier un très grand taber- « nacle de bronze pour le Pape Paul III, lequel devait être placé dans la cha- » pelle du palais du Vatican, dite la Pauline ». Et à ce propos les annotateurs de Vasari, après avoir cité Baruffaldi qui ne croyait pas à l'exécution de ce tabernacle par suite de la mort de Paul III, et Angelista (*Origine di Recanati*) lequel prétend au contraire que ce travail fut fait pour le Pape Paul IV et envoyé à Milan, acceptaient cette dernière assertion précisant même la part qu'y avaient eue les Lombardi.

Dans le livre principal des constructions (1560-1568), aux Archives Vaticanes, il est dit : 1560 — *Un tabernacolo di bronzo Sua Santità fa fabbricare per mandare a Milano deve a dì 5 febbraio scudi 20 d'oro pagati a M°. Hieronimo et al padre Aurelio sculptori di esso Tabernacolo per comperar bronzo* [1].

Et, en effet, au commencement de l'année suivante, Paul IV envoyait au cardinal Charles Borromée, son neveu, un riche ciboire de bronze en forme d'église avec colonnettes, statuettes, bas-reliefs et ornements, que Borromée faisait mettre sur le maître-autel du Dôme de Milan et pour lequel on exécutait quelques années plus tard, sur les dessins de Pellegrino Pellegrini, le grand tabernacle modelé par Brambilla et fondu par Andrea Pelizzone.

Le ciboire, outre le nom du donateur — *Pius IV Pontif. Maxim.* — porte l'inscription — *Aurelius Hieronymus et Luds. Fres. Lombardi Solarii F.*

Quant à l'identité des artistes qui exécutèrent ce travail avec les fils d'Antonio Lombardo, il ne peut plus aujourd'hui, selon moi, et mon avis est partagé, y avoir l'ombre d'en doute. Et par conséquent, comme l'a fait ressortir Caffi, nous avons dans cette inscription l'une des preuves les plus péremptoires du véritable nom de famille de ces trois maîtres, comme de leur père et de leur aïeul Pietro, appartenant à la féconde souche des Solari qui produisit tant d'artistes distingués, appelés encore *Lombardi* pour désigner leur patrie d'origine.

Fra Aurelio Solaro mourut, comme je l'ai indiqué, à Recanati en 1563 et en 4566 Girolamo et Lodovico y obtenaient le droit de cité.

Filippo Baldinucci [2] dit ensuite : « que la ville d'Ascoli ayant résolu » d'élever sur la grande Place la statue du Pape Grégoire XIII, en avait d'abord » chargé Lodovico Frère de Girolamo Lombardo. Celui-ci étant mort, l'œuvre » fut confiée à Antonio (Calcagni) ». Œuvre qui lui valut l'attestation suivante que lui délivrèrent les Anciens de la Commune : *aviamo ricevuto da M. Antonio Bernardini da Ricanati la bellissima statua a nome della città fatta ala Santità di nostro Signore Papa Gregorio XIII quale già tre anni sono locammo da farsi alla b. m.*

([1] [2]) Texte It., p. 252.

di M. Lodovico de Lombardi, e dopo la morte di M. Lodovico a d. M. Antonio, della auale restiamo pienamente sodisfatti » di 6 Dicembre 1576.

Nous savons toutefois par le contrat primitif que Girolamo devait aider son frère, et d'une lettre écrite par Lovovico à Ancône le 27 Juillet 1574 il ressort que celui-ci était dans un état de santé si déplorable qu'il ne put s'occuper de ce travail. De cette manière il faudrait fixer l'époque de la mort de Lodovico après Juillet 1574 et sans doute avant le 9 Août 1576, jour où Calcagni et Girolamo Solaro avaient djà exécuté avec succès le jéet de la statue.

Girolamo figure encore sur un acte du 12 Janvier 1577 : je ne sais cependant pas quand il mourut, mais ce fut certainement avant 1590 ([1]).

On ne sait si Lodovico eut des enfants; au contraire Cittadella, s'inspirant des rares indications de ses devanciers et de renseignements recueillis à Recanati, nous offre, non sans grandes lacunes, une généalogie des descendants de Girolamo, lequel, selon lui, « laissa non pas quatre, mais bien cinq fils, savoir : » Antonio, Pietro, Paolo, Aurelio et Giacomo. Les trois aînés aidèrent leur père » dans ses travaux, et Pietro s'adonna encore à la peinture, faisant grandement honneur à son Maître Roncalli, dit le Pomarancio. Aurelio fut Jésuite, et c'est » sans doute pour cette raison qu'on le confond parfois avec son oncle sculpteur, appelé par quelques-uns *Frate Aurelio*. Iacomo était en 1614 notaire » syndic de la Commune, etc. ([2]). ».

Mais, à vrai dire, cela ne suffit pas, et même pour les autres descendants l' arbre généalogique dressé par Cittadella est tout à fait insuffisant ; il serait donc bien utile pour l' Histoire de l' Art que quelqu' un pût se consacrer une bonne fois à de sérieuses et infatigables recherches sur cette branche des descendants de Pietro Solaro dit *Lombardo*.

Je me suis trop éloigné de mon sujet et il est temps de revenir à l'autre rejeton de cet illustre artiste ; c'est-à-dire à ce Tullio que Vasari, dans la vie de Carpaccio, se borne à désigner accidentellement par ces trois mots : *molto pratico intagliatore*.

La cathédrale da Bellune. Sous les Evêques Moisè Buffarello (1465). Pietro Barozzi (1470) et Bernardo Rossi (1488-1499), fut élevée à Bellune une Église à usage de Cathédrale commencée encore dans le style ogival ; et il est probable qu' à la continuation de cette œuvre se rapporte la demande d'un habile maître tailleur de pierres, adressée en 1477 par Barozzi à Pietro Delfino, et à la suite de laquelle celui-ci envoyait le Taddeo qui s' était si brillamment distingué dans les travaux de S. Michel-en l' Ile ([3]).

Le Dôme de Bellune n' était pas d' ailleurs d' une structure très remarquable ni, à ce qu' il semble, très solide, et peut-être eut-il encore à souffrir

([1 2 3]) Texte It., p. 252.

des invasions étrangères au commencement du XVI[e] siècle; aussi quand eurent pris fin les fameuses guerres de la Ligue de Cambrai, voulut-on le reconstruire et sous une forme plus vaste et somptueuse.

Quel fut l'auteur du plan du nouvel édifice, on peut le déduire de la note suivante, déja publiée avant moi, et trouvée dans les livres de compte des Archives capitulaires: *El deposito . . . . . die aver per tanti cavati per contar a M. Tullio Lombardo per far un modulo* (modèle) *de la chiesa chatedrali adi 16 decembrio 1517 ducati 15 val lire 93.*

Cependant les travaux trainèrent beaucoup en longueur; ainsi le chœnr, avec la sacristie ménagée dessous en guise de crypte, fut élevé sur un bastion commencé en 1557, et l'Église, excepté la façade de l'est encore aujourd'hui incomplète, ne fut terminée que vers la fin du XVI[e] siècle.

Je crois toutefois que dans l'ensemble le modèle fourni par Tullio, quoique modifiè relativement aux additions susdites et dans les détails, servit de base à la construction des trois nefs, et il me semble reconnaitre son compas dans le fronton triangulaire de la façade (1) qu'il prépara et qui fut plus tard mis en place et dont les profils principaux rappellent la façade du Dôme de Cividale.

Par conséquent, je ne pense pas me tromper en disant que cet architecte eut dans le commencement la direction générale de l'œuvre, recourant, au besoin, aux maîtres, la plupart lombards, qui travaillaient à cette époque à Bellune au palais voisin des Recteurs. Il n'est pas invraisemblable que là également on ait mis à profit ses conseils.

Il faut aussi attribuer à l'un des élèves ou des fils de Tullio les deux statuettes en marbre représentant S. Blaise et S. Joatha sur l'autel des Grâces dans la même Cathédrale.

En 1523 Tullio Lombardo sculptait une porte pour le bureau d'Isabelle d'Este-Gonzague dans le Palais de Mantoue, et il n'est pas invraisemblable qu'il ait fourni le dessin de cette autre petite porte que fit exécuter la susdite Marquise en 1506 à Venise (2).

Tullio obtint d'autres commandes d'Isabelle et des Gonzague; ainsi le 1er Janvier 1527 il écrivait au marquis Frédéric pour lui accuser réception de l'ordre de préparer *sei colonne con suoi capitelli a base dorice della sorte piere più belle et più utele et sparagno possibel,* lui donnant toutefois son avis de *farle de piere vive de rovigno e lavorate in sua bottega,* pour le prix de 54 ducats (3).

Come je l'ai dit plus haut, Temanza assure que Tullio fit le transept de **S. Maria grande à Trévise**, achevé vers 1530; et il est à croire qu'il fournit là encore quelques modèles, et même le type des classiques ailerons qui flan-

(1 2 3) Texte It., p. 252.

quent les pilastres rappelle le détail caractéristique du même genre qui apparaît pour la première fois à Venise dans les arcades de l'Église de S. Salvatore, mais à Sainte-Marie il n'y pas autre chose qui puisse directement rappeler son passage et il est impossible d'admettre qu'il y ait conçu et tracé certaines modénatures sans élégance et la forme, quoique solide, grossière outre mesure des grands chapiteaux à volutes sur les balustrades.

Aussi est-ce à un autre maître et à un autre atelier qu'il faut raisonnablement attribuer le direction et l'exécution de ces travaux; travaux auxquels, à mon avis, put avoir une grande part le Zacharie de Lugano qui en 1523 construisait le chœur (1) et qui figure également dans la construction de nos Églises de S. Salvatore et de S. Pietro di Castello, églises, comme celle de Trévise, desservie par le même ordre de Chanoines.

En 1524 Santo Lombardo, fils de Tullio, était chargé des travaux en cours d'exécution de la **Scuola de S. Roch**, en remplacement de Bartolomeo Bon bergamasque; mais avec la coopération de son père, et il y figure jusqu'au 12 Mai 1527 où il recevait le montant de son salaire (2).

A cette époque, un autre fils de Tullio, Giovanni Lombardo était notaire de la Confrérie.

Parmi les autres constructions que Temanza assigne à Santo, en comptant à tort le palais Corner-Spinelli, on cite encore le **palais Malipiero**, ensuite Trévisan, sur la Place de S. Maria Formosa (*v. fig. 184*).

Quelques détails et surtout les feuillages des chapiteaux sur les pilastres angulaires rappellent certains travaux du commencement du XVIe siècle, c'est-à-dire quand Santo devait encore être jeune; postérieurs certainement sont, au contraire, les caractères d'autres parties, telles que les contours des ouvertures, les fenêtrages médianes et les insipides niches; il pourrait se faire par conséquent que l'édifice commencé par d'autres ait été achevé par lui.

Ici réellement l'assertion de Temanza ne me paraît pas éloignée de la vérité et particulièrement en tenant compte de certaines caractéristiques communes à la façade du quai de la susdite Scuola de S. Roch, sans doute préparée par lui, et à l'Église actuelle de S. Georges-des-Grecs, dont il fit le plan en 1536 et fut l'architecte jusqu'en 1548; année où il fut remplacé par maître Gianantonio, tailleur de pierres, dit *Chiona* (du nom d'un village voisin de Carona) peut-être parent de Lombardo, qui bâtit encore le Collège des marchands de vin à S. Sylvestre et qui en 1552 entreprenait divers travaux dans l'Église de S. Samuel où avait également travaillé Santo Lombardo (3).

On reproche avec raison au palais Malipiero le défaut d'élégance des proportions des pièces (4), la gracilité des corniches, le peu de grâce des profils,

(1 2 3 4) Texte It., p. 252-253.

et en particulier les disgracieuses impostes des arcs du fenêtrage du piano nobile, mal en rapport avec la largeur des baies. Les têtes de la frise du couronnement sont assez bien sculptées.

Moins importante par sa structure architectonique et quelque peu défectueuse dans la symétrie, comme tant d'autres édifices vénitiens; mais plus agilement proportionnée et géniale est la façade du **palais Soranzo-Piovene** sur le Grand Canal à la Maddalena (*v. fig. 185*), dans les triples baies duquel on retrouve toutefois la même manière de faire retomber les arcs, et qui même par d'autres détails accuse une étroite parenté de goût avec le palais Malipiero.

Quelques-uns ont encore attribué à Santo Lombardo le **palais Contarini à S. Benedetto** dont la grandiose façade sur le Rio de S. Luca offre en réalité d'excellentes réminiscences lombardesques; mais qui par le type des fenêtres de l'ordre du milieu et par les profils donne à supposer qu'il ne fut achevé qu'après la mort de Tullio.

Monument de Pietro Bernardo (v. Pl. 126). Selvatico traitant des monuments de l'Église des Frari dit qu'en première ligne vient celui de Pietro Bernardo qui se dresse somptueux à gauche de l'entrée principale. « C'est un » tombeau de très belle sculpture supportée par deux lions bien travaillés, sur » lequel court une corniche qui sert de soutien à trois statues représentant le » Sauveur, S. Pierre et le patricien agenouillé. Un encadrement de décors d'une » saveur antique, renferme l'ensemble, trés élégant avec ses lignes bien op- « posées, beau par la distinction de ses ornements, varié, riche, harmonieux au » possible. Qui a jamais fait à Venise un aigle plus beau que celui qui avec » ses ailes déployées semble garder hardiment l'urne qui le domine? Quel » ciseau à mieux atteint la correction des anciens, que celui qui sut exécuter » la Méduse suspendue à la frise de cette espèce de chapiteau ionique? Qui » eût mieux sculpté et griffons, et oiseaux et feuillage qui sont dans l'enca- » drement? Oh! assurément nul artiste du temps n'eût été capable d'en faire » autant, à Venise, excepté Leopardo; aussi ce serait, à mon sens, une con- » jecture insensée de ne pas lui attribuer cette œuvre; d'autant plus que si je » compare les manières de ce monument avec les ornements du monument » Colleoni, j'y découvre, ce semble, une très grande ressemblance de style. » Et le fait que Bernardino fut déposé dans le tombeau en 1558, lorsque vrai- » semblablement Leopardo était déjà mort, ne serait pas un obstacle à cette » conjecture, car l'inscription porte que le patricien voulut ériger cette œuvre » même de son vivant [1], et les chroniques rapportent qu'il l'éleva en 1525, » époque où . . . Leopardo n'était pas encore descendu au tombeau [2] ».

([1 2]) Texte It., p. 253.

En vérité je ne comprends pas que Selvatico, souvent si sévère dans ses critiques, ait entièrement pardonné à l'auteur du monument Bernardo le défaut de lien entre les masses principales, c'est-à-dire entre la partie renfermée dans le contour rectangulaire et celle du haut avec entablement à statues. Je ne puis comprendre davantage qu'il n'ait rien trouvé à redire à ces trois figures qui, quoique placées si haut et par conséquent exécutées dans un but décoratif, toutefois ne satisfont guère, étant donné le choix peu heureux des attitudes et les proportions plutôt dénuées d'élégance.

Et si je trouve justes les éloges donnés aux gracieuses décorations qui enjolivent cette œuvre (*v. fig 136*) et en particulier à l'angle majestueux et au symbole gorgonien qui, quoique sans expression, est par sa forme l'un de nos meilleurs fragments de sculpture, je trouve au contraire très mal à propos cherchés ou établis les éléments de comparaison et par conséquent opposées à la vérité les déductions par lesquelles l'écrivain attribuait ce travail à Leopardi.

Comment et où a-t-il pu découvrir des analogies entre ces ornements et ceux du monument Colleoni ? (v. Planche 103 et 137 fig. 3).

Est-il possible de s'écrier que *certainement aucun artiste de ce temps n'aurait pu en faire autant à Venise, si ce n'est Leopardo*, sans avoir fermé les yeux devant les décorations de S. Giobbe, de Sainte-Marie-des-Miracles, de l'Escalier des Géants, du monument d'Antonio Corner et de celui de Zanetti dans le Dôme de Trevise ?

Que Selvatico ait émis parfois des appréciations, les yeux fermés et l'esprit aveuglé par des préjugés, nous en avons la preuve dans cet autre point capital du meilleur de ses livres, où, étudiant le monument du Doge Vendramin, il écrit : « Il faut avouer que cette œuvre est la plus belle et la plus harmonique » de toutes celles qui sont sorties des mains des Lombardi, du Bergamasco, » d'Antonio Rizzo, les seuls qui travaillassent alors à Venise merveilleusement » le marbre, et l'accommodassent à l'architecture ; et qu'elle est exempte de » ce peu de sécheresse, et je dirai presque, d'aridité qu'on remarque parfois » dans leurs œuvres. Le style du ciseau, la manière de tourner les feuillages, » de mettre des noirs dans les attaches, la forme de certaines membrures, » surtout dans la corniche, rappellent tellement le faire du piédestal du mo- » nument Colleoni, qu'on ne doute plus que Léopardi ne soit vraiment l'auteur » de ce travail, etc. [1] ».

Assertion, comme je l'ai demontre, erronée et il est facile de comprendre les déductions qui en découlent relativement à la paternité d'autres œuvres, comme c'est précisément le cas du tombeau Bernardo. Tombeau prévu par Pietro Bernardo dans son testament rédigé en 1515 [2], et élevé, selon

[1 2] Texte It., p. 254.

Soravia [1], vingt-trois ans avant 1558, c'est-à-dire douze après la mort de Leopardi ou trois après celle de Tullio Lombardo.

Et comme il y a beaucoup d' analogies que je découvre ici avec les travaux exécutés par ce sculpteur et même par son frère Antonio, artistes dont les manières ont souvent d'ailleurs des points de contact, je ne crois pas me tromper en attribuant cette œuvre à Tullio Lombardo qui ne parvint pas sans doute à achever les trois statues terminales.

Il est probable en outre qu' il eut ici pour collaborateurs, quelques-uns de ses compatriotes ornemanistes qui, malgré le goût dégénéré du milieu, surent maintenir pendant longtemps dans toute sa gloire et toute sa pureté le nom de la *Scuola Lombardesca*. Et, certainement, c' est à l'un des plus habiles de ces maîtres qu' il faut attribuer la belle frise à jours et les admirables feuillages des riches modillons que l'on voit sur une porte des palais Zen aux Jésuites exécutée en 1534 (*v. fig. 187*).

Parmi les œuvres sorties de l' atelier de Tullio, on peut encore compter, à mon avis, l' original, expressif et bien compris **Tombeau pensile de sénateur Vinciguerre Dandolo** († 1517) dans le chœur de l' Église de S. Fantino.

L' un des derniers travaux qui portent le nom de ce maître est le monument Bellati dans la Cathédrale, de Feltre (*v. fig. 168*). Monument funèbre d' une importance artistique secondaire, auquel, malgré la signature, je doute qu' il ait mis la main, car, même dans les amours sur les côtés du sarcophage il est absolument méconnaissable et, à mon avis, ce monument doit au contraire être attribué à l' un de ses fils.

Peut-être, parmi les sculptures que Tullio exécuta dans sa vieillesse, faut-il comprendre un buste en marbre qui se trouve aujourd'hui dans la sacristie de S. Stefano (*v. fig. 188*).

Comme cela ressort des indications nécrologiques recueillies par le dominicain Rocco Curti, le 17 Novembre de l' année 1532 cet artiste infatigable rendait le dernier soupir et son corps *posto in una cassa* (le cercueil qu' il avait fait lui-même préparer) était enterré *presso la Porta Comune del Deposito* de l'Église de S. Stefano.

Par son dernier testament (cité aussi par Caffi) écrit trois jours avant de mourir, Tullio réglait que tout ce qu' il possédait serait mis aux enchères et que, ses créanciers désintéressés, le reste serait employé en terrains dans la Villa di Corbolon, au nom de ses fils Gian-Paolo, Giovannino, Marcantonio et Santo, y compris un fonds dont devait avoir l' usufruit, sa vie durant, Agnésine, sa seconde femme et belles-mère des susdits quatre fils [2].

[1 2] Texte It., p. 254.

Dans ces dispositions testamentaires Tullio ne parle nullement de sa fille Apollonia qui, au moment de son mariage avec Gianantonio, orfévre à l' enseigne du Soleil à Rialto, avait reçu en dot 320 ducats y compris une petite maison.

Gianantonio étant mort en 1534, Apollonia épousa en secondes noces le notaire Gianmaria dei Cavanis, veuf avec enfants, qui mourut en 1542.

Parmi les fils de Tullio, Gian-Polo était probablement l' aîné et son nom qui figure sur un acte de 1511 fait supposer qu' il devait alors avoir au moins une vingtaine d' années. Il fit un brillant mariage en épousant Elisabetta, fille de Baldassare, de la noble famille des Contarini de S. Samuel; en Mai 1515 il était sur le point d' être père et en 1520 il avait deux filles nommées Marcinella et Elena.

Par le testament d' Elisabetta, rédigé le 10 Novembre 1548, on voit que Gian-Polo était encore vivant; mais ensuite je ne vois plus trace de lui et je ne saurais dire quelle était sa profession.

Giovanni Lombardo apparaît dès 1523 parmi les notaires de Venise et par conséquent il est probable qu' il était également né avant 1500. Le 5 Février 1533, en même temps que son frère Santo, il donnait sa procuration à sa cousine Elisabetta dans un procès contre sa belle-mère Agnesina et il figure aussi sur le testament fait par sa sœur Apollonia en Août 1543.

L. Seguso a écrit: » *di Mercantonio Lombardo di Ser Tullio* nous avons une » signature de 1515 », ajoutant qu' à cette époque « il avait dépassé 22 ans [1] ».

Je ne sais ce qu' il y a de précis dans cette assertion, parce que nous n' avons pas l' indication de la source où cet auteur, trop souvent inexact, a puisé ce renseignement; on ne peut donc l' admettre que comme une probabilité.

Marcantonio Lombardo *tagliapietra* marié avec Margherita, fille de *Xincho* de Cattaro, par testament en date du 28 Juin 1560, c' est-à-dire deux ou trois jours avant de mourir, prenait ses dispositions afin que la dot de sa femme, constituée sur des terres à Lissa, fût dégagée, lui laissant en outre tout son mobilier.

Le reste de ses biens, entre autres certaines propriétés à Polesine et à Chioggia et une partie de la maison de S. Samuel où avait habité son frère Santo, devaient revenir au contraire à son fils Pierino, et dans le cas où celui-ci mourrait sans postérité légitime, le tout passerait à maître Giacomo Capponi. tailleur de pierres, qui descendait probablement de la famille de l' éminent sculpteur milanais Lodovico Capponi qui travailla à Rome vers la fin du XVe siècle.

(1) Texte It., p. 254.

Santo, le plus célèbre, ou le plus connu des fils de Tullio (1), mourut à l' âge de 56 ans le 16 Mai 1560; la veille de ce jour, il avait fait son testament où il est question de sa femme Lucie, peut-être Bassanaise, et de ses deux jeunes fils Tullio (2) et Giovanni-Girolamo dit *Lombardino fiol più piccolo.* Et à celui-ci, outre le *luogo de Bassan*, les terres de Lendinara et des Gambarar, il léguait tous les objet existants dans son atelier, et à ce sujet il écrivait: *voglio che le piere jn la bottega siano vendute.... del resto delle piere fine sia fatto un calculo et messo in uno deposito et dado alli detti miei puttj.... Similmente de uno lavello de malmoro.... che j ge ne habbi dilligenza.... et ancora sij usato dilig.ª de altre cose.* Choses dont nous avons ensuite quelques détails plus précis dans le testament fait par Lucia le 15 Avril (3) (morte trois ou quatre jours après et qui voulut être enterrée à S. Samuel à côté de son *vieux*), où sont désignées des plaques de serpentins, *do casse piene de marmori di diverse sorte belli,.... una fegura che xe da basso in botega.... Una testa beletissima de marmoro*, etc.

Nous n'avons pas d'autres détails authentiques sur les neveux de Tullio (premier) Lombardo (4); toutefois Temanza dit: « avoir retrouvé sur beaucoup » de membres de cette famille, à Venise, des indications même au XVIIe siècle. » Quelques-uns étaient Sculpteurs, sur pierre, et sur bois; d'autres peintres et » l'un même orfèvre. Un Vincenzo Lombardo fut Gastaldo, ou Prieur de la » corporation des peintres en 1513 (5). De nos jours (1778) j'ai connu ici un Pietro » Lombardo provenant de cette souche: homme de grand talent, mais bavard, » mordant, et critique affamé (6) ».

Je citerai encore le Solari Antonio qui en 1779 faisait des expertises et rédigeait un rapport détaillé pour la restauration, complète de la Basilique de S. Marc.

Enfin quant aux autres différents maîtres qui portèrent dans cette ville le surnom de Lombardo (7), il sera facile au lecteur, en consultant les tables de la *Miscellanea des documents* que j'ai recueillis, de constater que la plupart d'entre eux ne peuvent avoir aucun lien direct de parenté avec la famille du caronais Pietro, fils de Martino Lombardo dei Solari.

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 255.

BUORA.

Parmi les artistes lombards qui se distinguèrent le plus à Venise à l'époque où florissait Pietro Solaro, citons au premier rang Giovanni Buora di Antonio, originaire d' Osteno. Ce maître, assez peu connu jusqu' ici des historiens, ne figure pas seulement dans les travaux de l' Église de S. Zacharie, des Scuole de S. Marc et de S. Jean-l'Évangéliste, de l'Église de S. Michel de Murano et autres édifices dont j' ai parlé, mais encore comme architecte de la grandiose construction du **Dortoir du Couvent de S. Georges Majeur**. Construction commencée vers 1449 environ sous l'abbé Cipriano Rinaldini (1448-1456) et restée ensuite pendant de longues années inachevée.

Et voici à propos de la reprise et de la continuation, jusqu' à l' achèvement des travaux, ce que Cicogna [1] a extrait des chroniques, des notes et des documents des Archives du couvent que j' ai tenu, du reste, à consulter à mon tour:

« 1494. *Dormitorii magna structura his diebus caepta summa Leonardi abbatis » diligentia incrementum accipiebat* ».

« 1494, 16 juin. Accord pour faire le Dortoir avec M. Pasqualin de Boneto » tailleur de pierres et M Andrea de Cirabelli maçon ».

« 1494, 22 octobre. Accord pour le Dortoir avec *M. Zuane Buora et m. Bar- » tolomeo de Domenego* son compagnon [2]. On voit que ce Zuane Buora fut l'ar- » chitecte [3], et son nom figure même après 1513 [4] ».

» 1494. Travaillèrent, outre les susdits, *M. Antonio dai pozi*, *Antonio Volpon*, » *M. Bartolomio Burchiela, M. Domenico Schietto, Silvestro ingegner. Bernardo de » Zuane* ».

« 1495. D'autres, à savoir: *M. Maffio tajapiera*, *M. Bastian tajapiera*, *M. Cri- » stoforo tajapiera... M. Zuan da Lodi che fa le mesole. M. Ambrosio piamontese » muraro* ».

« 1496. L' abbé Cornaro *Dormitorii fabricam strenue prosecutus est quae vix » anno 1534 perfici potuit* ».

« 1501. Sous l' abbé Zacharie de Padoue *sequitur structura Dormitorii* ».

« 1507. L' abbé Marini *Dormitori marmoream faciem ad septemtrionem perfici » curavit* ».

« 1507, 8 Juillet. Travaillaient *Zuane Buora tajapiera che sta a S. Vital. Ber- » nardin quatrin tajapiera. Andrea e M. Pasqualin mureri... Innocenzo vechio taia- » piera, Nicolò da padoa depentor* dont il est dit: *adì 4 novembre 1507 per far uno*

[1 2 3 4] Texte It., p. 255.

» *frixo a la crotescha largo più de 2 pie senza le sue cornixe intorno al dormitorio,* » *fazandoghe noi le spexe duc. 14 . . .* ».

« 1508, 28 septembre. Convention avec Zuane Buora susdit, Andrea maçon, » et Francesco tailleur de pierres pour la façade du dortoir sur le canal, suivant » le plan du dit Zuane Buora (1) ».

« 1508. Travaillaient *M. Bernardo Sorella tajapiera sta a S. Vidal* (2). *Do-* » *menego tajapiera. Andrea taiapiera che sta al ponte del Foschari a S. Barnaba* (3). . . » *Andrea e Pasqualin. M. Cristoforo da bressa cavacanali. M. Zuan Contento tajapiera.* » *Francesco da Porlezo tajapiera. Antonio tajapiera da S. Zuane evangelista* ».

« 1508, 11 octobre. Note d'après laquelle il est convenu avec *M. Zuan* » *batista tajapiera* demeurant à S. Severo (4) de faire un S. Georges à cheval » en mi-relief avec le dragon et la vierge en pierre istrienne de rovigno de 4 » pieds 1/4 de hauteur et de 5 pieds de largeur qui soit bon et gracieux et soit » bien travaillé pour 28 ducats y compris la pierre et toute autre dépense, » lequel sera placé sur la façade du grand canal du nouveau dortoir . . . ».

« 1512, 16 février. Accord avec M. Christin pour monter en pierre de » taille la façade du nouveau dortoir ».

« 1513. Giannantonio Pesaro abbé. *Hic plusquam triginta dormitorii cubicula* » *januis lapidibus exornavit. Addiditque extremam ejusdem fabricae faciem ad aus-* » *trum* ».

« 1513, 22 nov. Accord entre D. Teofilo cellérier et M. Simon tailleur de » pierres pour faire 32 portes des cellules du dortoir semblables aux autres » pour 489 lires, lesquelles ont été faites et mises en place le 14 décembre 1524 ».

« 1513. Compte de peinture de la façade le 9 juin au peintre pour peindre » le S. Georges . . . ».

« 1522. Au temps du père don Prospero de Faenza travaillait au dortoir » *Francesco muraro* ».

« 1524. Travaillaient *Francesco da bressa murer, Damiano. Agostino. Pasqua-* » *lino. Andrea tajapiera. Bortolo marangon. Mosca. Vangelista muraro. Bernardo.* » *Marcantonio* (5). *Ambrosio dal Ferro* ».

« 1525. Andrea Gabrieli abbé *Claustri ac dormitorii fabricae intentus, scalam* » *lapideam fieri curavit* ».

« 1525, 14 fér. Accord pour faire . . . gradins pour l'escalier du côté du » jardin au dortoir . . . ».

« 1526, 3 Déc. Factures demandées par M. Zulian maçon pour 6 fenêtres » pour l'escalier en pierre du dortoir ».

« 1527. *Erano M. Francesco e M. Zuane mureri* ».

« 1532. Gregorio Cortese abbé. *Adiecit etiam hic tectum dormitorii fabricae* » *quod potius anno sequenti perfectum est* ».

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 255 et 256.

« 1533, 27 septembre. Accord pour couvrir tout le dortoir. On travailla jusqu'au 15 novembre ».

« 1537. L'ab. Basilio de Mantoue *dormitorii fabbricae sedulo incubuit* ».

On voit à quel point cette immense construction était parvenue en 1500 par le panorama tant de fois cité de Giacomo de'Barbari?; mais je ne pourrais aujourd'hui dire que bien peu de chose des travaux exécutés ici dans la période de la Renaissance et cela à cause des restaurations, additions, modifications et remaniements apportés successivement, et en particulier depuis que l'édifice a été occupé par la troupe.

Cependant on se rend compte encore de la façade-ouest, je veux dire celle qui donne sur le bassin actuel. Façade architectoniquement de peu d'importance, toute revêtue de pierre istrienne et surmontée de trois frontons circulaires semblables à ceux de la façade primitive de l'Église de S. Roch *(v. fig. 52)*.

Dans le haut du corps médiane on aperçoit encore le passable bas-relief décoratif de S. Georges sculpté par Giambattista Bregno, auquel durent aussi être confiés d'autres travaux du même genre pour les maisons que possédait à Venise le monastère.

En 1503 un maître Giovanni (qui par l'indication du domicile ne peut être Buora) en même temps que Domenico, frère de maître Antonio [1] et un autre tailleur de pierres alors défunt figurent sur le testament du patricien Moisè Michiel [2] comme créanciers de certaines sommes d'argent, et il est probable qu'ils avaient pris part à l'érection du **palais Michiel** à Sant'Alvise (v. Pl. 115 fig. 2).

L'architecture de la façade de cet édifice n'est guére saillante et outre un certain défaut de symétrie et la distribution et forme désagréables des ouvertures inférieures [3], défaut si commun aux habitations vénitiennes, même l'étage supérieur a l'air très sacrifié, et les proportions des pilastres angulaires ne sont guère recommandables.

Puis il faut encore tenir compte ici que, au lieu d'un entablement complet, le couronnement est formé d'une sorte de corniche architravée.

P. Selvatico, après avoir analysé le palais Dario, ajoutait: « Le **palais** » **Manzoni** sur le Grand Canal à Sainte-Agnès s'en rapproche, mais avec une » plus grande perfection (v. Pl. 102); les sculptures en sont beaucoup plus pures » et plus fines; l'ordonnance générale plus harmonieuse, et la distribution fort » simple. Ce qui est vraiment laid, c'est la corniche inférieure avec ses aigles » et ses vases grossiers. On y voit l'intention d'imiter l'antique, mais je laisse

([1] [2] [3]) Texte It., p. 256.

» aux connaisseurs le soin de dire si le but a été atteint. Médiocres également » sont les chapiteaux composites du soubassement et ceux du haut sont aussi » trop lourds: mais les élégantes loges du premier et du second étage com- » pensent outre mesure ces défauts (1) ».

La corniche supérieure n' a pas de cimaise et, comme il est facile de le voir, le lourd balcon du piano nobile est une addition très postérieure.

Plusieurs autres défauts, outre ceux indiqués par Selvatico, sautent ici aux yeux et dans la corniche architravée terminale et dans les grossières proportions des principaux pilastres inférieurés qui contrastent tant avec les maigres contours des ouvertures, lesquelles, encore par d'autres détails, rappellent le petit palais Gussoni à S. Lio qui a également ici un autre pendant dans les décoratives du soubassement.

Les sacomes et les ornements du palais Manzoni accusent une œuvre exécutée ou preparée vers la fin du XVe siècle.

La décoration de la frise inférieure spécialement dans les aigles touchés avec un certain souffle, dans les guirlandes et dans les décors des contreforts a de nombreuses ressemblances avec les grands chapiteaux de la nef de S. Zacharie (v. Pl. 1, Pl. 29 fig. 1), avec les piédestaux de la salle du rez-de-chaussée de la Scuola de S. Marc et du Chœur de S. Michel-en-l' Ile (v. Pl. 67 fig. 3), d'ailleurs avec certains chapiteaux pensiles du palais Ducal d'Urbino *(v. fig. 190)*. Ressemblances qui conduisent logiquement à l'induction que, même dans le palais Manzoni, la partie décorative a été exécutée par des maîtres lombards et entre autres par Giovanni Buora et, étant donné la forme typiqne de la corniche, semblable à celle du susdit palais Michiel, on arrive à soupçonner qu'il dut avoir la direction des travaux.

La prédilection des maîtres de notre Renaissance, pour animer les ornements avec des aigles, pour ainsi dire, comme quelques-uns l' ont écrit, parce qu' ils étaient un symbole du vol hardi qu' ils avaient dû prendre dans le domaine de l' art, se manifeste également dans le majestueux aigle dn chapiteau angulaire de gauche dans le premier ordre du **palais Grimani à S. Polo** sur le Grand Canal (v. Pl. 128 fig. 1). Palais somptueux avec ses revêtements en marbres et mieux composé et plus élégant dans son ordonnance générale architectonique que le palais Manzoni; mais qui toutefois laisse à désirer une plus grande agilité dans les proportions des grands pilastres qui partagent en trois la façade, et un meilleur développement des profils et des contours des différentes ouvertures.

Puis il est bon d' observer ici que les fenêtres des deux étages supérieurs

(1) Texte It., p. 256.

sont rationnellement tenues indépendantes des entablements diviseurs qui, dans beaucoup d'autres de nos édifices, jouent le rôle de parapets ou appuis.

Le motif des larges consoles supportant les jambages de ces fenêtres contribue à alléger la forme des ouvertures et à en rendre moins. raides ou monotones les récurrences horizontales.

D' un côte, ce motif, souvent employé dans les autres villes de la Vénétie mais rarement à Venise même, de l'autre, l'espèce de sphinx qui orne l'un des grands chapiteaux angulaires de l'étage du milieu, me rappellent certaines riches petites consoles à montants ou appuis que l'antiquaire Marcato achetait, il y a quelques années, en Dalmatie *(v. fig. 191 et 192)*, où l'on retrouve d'autres exemples caractéristiques de l'emploi de cette particularité *(v. fig. 193)*.

L'indication de cette double analogie n'est pas, à mon avis, chose tout à fait superflue, car il y eut aussi d'excellents maîtres dalmates qui travaillèrent dans les lagunes; tel était, je pense, ce Luca da Isola qui en 1476 et 1477 sculpta, de concert avec Giovanni Buora et Domenico Duca, les grands chapiteaux avec aigles de l'Église de S. Zacharie, et tel était encore ce Luca di Pietro de Cattaro, ornemaniste et architecte à ses heures, dont j'ai parlé à diverses reprises.

Ce palais des Grimani ne figure pas sur la vue de Giacomo de' Barbari et sa construction due à une reconstruction, fut très probablement commencée dans les premières années du XVe siècle.

Enfin relativement à la paternité artistique, il a été, sans aucune preuve (1), attribué à un Lodovico Lombardo qui ne peut être le fils d'Antonio Solaro et qui ne saurait, par l'absence de toute référence, être identifié avec Lodovico dei Bossi dont j'ai déjà parlé. D'ailleurs, si non par le caractère de tous les détails, du moins par son empreinte générale, ce palais doit être, plus que tout autre, rangé parmi les édifices que l'on doit au génie des maîtres Lombards.

Comme je l'ai dit, les dernières œuvres de maître Giovanni furent le Dortoir de S. Georges-Majeur et la petite façade dans la cour de la Scuola de S. Jean-l'Évangéliste, dans lesquelles il fut aussi secondé par son fils Andrea.

Giovanni Buora mourut en 1513, laissant deux fils Antonio et Andrea, et était peut-être le père de Lucrezia Buora, épouse de Giovanni de Cazugo; tailleur de pierres qui, le 25 Avril 1532, étant malade, dictait son testament faisant mention d'elle et de son fils Michele et désignant, parmi les exécuteurs de ses dernières volontés Andrea Facinio prêtre à S. Samuel, beau-frère du susdit Andrea Buora.

A considérer le lieu choisi pour sa sépulture, on dirait, ce semble, qu'ap-

(1) Texte It., p. 257.

partenait à cette famille Domenico Bora, déjà mort le 24 Juillet 1504, marié avec Maria dei Vedova vénitiens (¹).

Andrea Buora, le 7 Janvier 1518, passait contrat avec les religieux de S. Georges-Majeur pour *colonne 20 et mezza per el claustro novo* dit des *Allori* commencé deux ans auparavant (²) et où il fit à diverses époques d'autres travaux auxquels son frère prit part également.

Andrea et Antonio apparaissent ensuite (1523-1525) comme fournisseurs d'une énorme quantité de matériel pour la construction de la Scuola de S. Roch (³).

Les directeurs de la confrérie de la Vierge Marie, ayant décidé l'érection d'un autel à Santa Maria Mater Domini, confiaient l'exécution de ce travail, le 25 Août 1536, à maître Antonio, fils de Giovanni Buora, et à ce qu'il semble, d'après un modèle fourni par Giacomo Sansovino *proto* de cette Église (⁴).

Des indications du contrat, que j'ai découvert, il ressort que l'autel (encore aujourd'hui existant), outre les colonnes de marbre, les pilastres, la corniche, l'arcade à niche, la table avec gradins, les parapets latéraux et les décorations de porphyres et serpentins, devait avoir les chapiteaux sculptés comme ceux qui *sunt in ecclesia S.^{cti} Marci in cathedra Ser.^{mi} principis novissime in choro fabricata.*

Le prix total de l'œuvre, moins les colonnes, à exécuter en 6 mois, était fixé à 110 ducats d'or et, suivant l'inscription, le travail était bien achevé en 1537.

Le 10 Mars 1504, Marino Sanudo inscrivait dans ses Diarî : *ogi principiò il jubileo in la chiesa di* **Santa Maria Mater Domini** per *questo papa noviter concessa e firmata la bolla per suo breve, per compir la chiesia ch' è ruinata.* Et dès l'année précédente on avait commencé la reconstruction du campanile.

On ne sait comment marchèrent et quand furent terminés les principaux travaux de cette Eglise; on sait seulement qu'en 1512 Francesco Bissuolo avait peint la pala de l'autel Contarini, qu'en 1520 Vincenzo Catena achevait celle de Santa Cristina et que Lorenzo Brignono ou Bregno, en 1554, sculptait et conduisait presque à terme l'autel Trévisan (v. Pl. 133 fig. 2) (⁵).

Pour ce qui est donc des constructions, je crois que l'intérieur était presque entièrement terminé à cette époque et que Sansovino, sauf quelques légères modifications apportées à la coupole, n'ajouta ou plutôt ne fit presque rien ajouter ici, tant il est vrai que son fils Francesco, dans la description de l'Église, ne fait même pas mention de lui (⁶).

Comme on le voit par une inscription encore existante au temps de

(¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶) Texte It., p. 257 et 258.

Flaminio Corner et rapportée par lui, l'Église fut solennellement consacrée le 25 Juillet 1540.

A l'intérieur, l'ensemhle des bonnes lignes architectoniques trahit jusqu'à un certain point l'influence de Codussi, architecte de Saint-Jean-Chrysostôme, et dans la structure à croix grecque avec coupole dans l'intersection *(v. fig. 194)*, suivant la *forme* tant recherchée *della cuba di mezzo di San Marco* (1), et même dans le style des sacomes, il est facile de saisir une communauté de concept avec celle de S. Félix *(v. fig. 51)*, élevée, à mon avis d'après le modèle de quelque maître lombard, et qui, par les décoratives de la porte principale, rappelle bien les ciseaux luganais.

Et à propos de S. Maria Mater Domini je ne serais pas éloigné de penser que les Buora et même Lorenzo Bregno y aient fait autre chose et de plus, excepté le susdit autel de la Vierge, je crois sortis de l'atelier de ce maître les deux autres autels des nefs, qui ont tant d'affinités architectoniques et ornementales avec celui des Trevisan. A Antonio Buora appartient peut-être encore la façade.

Le 13 Novembre 1538, Antonio Buora, né lui aussi à Osteno, je ne sais en quelle année, se trouvant en danger de mort, faisait son testament, instituant légataire universelle sa femme Lucia, dont il avait eu, outre une fille nommée Caterina et encore vivante, des fils déjà morts et enterrés dans le cloître ou portique de S. Stefano, où était inhumée sa mère et où il voulait reposer lui-même.

Quant à son frère Andrea qui, après la mort de son père, demeurait à S. Maria Zobenigo, on ne connaît ni le lieu ni la date de sa naissance, et peut-être que l'époque de sa mort et le lieu de sa sépulture sont désignés dans l'inscription suivante, autrefois dans l'Église des Ss. Roch-et-Marguerite, et rapportée par Cicogna: *Andreas Borea sibi et suis MDLVI. Octob. Marieta defuncta* (2).

GIOVANNI CANDI.

Quant au vénitien Giovanni Candi menuisier, fils de maître Candi, j'en ai parlé ailleurs dans cet ouvrage (3), surtout lorsqu'il a été question des constructions de la Scuola de S. Marc, et il ressort d'autres renseignements que j'ai recueillis, qu'il peut être regardé avec raison comme l'un de nos maîtres qui parvinrent à s'élever au-dessus de la médiocrité (4).

(1 2 3 4) Texte It., p. 258.

Nous savons par la riche et belle monographie du **palais des administrateurs de Bellune** de M. Michelangelo Guggenheim (¹), que le Grand Conseil de la ville vota, le 25 Mai 1490, la reconstruction de l'édifice destiné à servir de résidence aux Administrateurs (commencé en 1409) et qu'en Février 1491 fut donnée la permission de disposer le bois et d'entamer des négociations *cum Murariis pro fabrica Palatiis construendi de novo.* Aussi, le 6 Mars de la même année, Vittore Persicino et seize autres nobles étaient-ils choisis pour surveiller les travaux.

Le 10 Janvier 1496, on chargeait les « Orateurs » *ut Venetiis virum ingeniosum inveniant, et Bellunum adducant pro modello faciendo Palatii pretorii novo edificandi* et, le 14 Mars suivant, le Conseil des Mineurs donnait l'ordre de payer *ducatos quindecim auri Mag.ro Ioanni Candi Veneto qui fecit modellum et formam novi palatii Magni Rectorum construendi ultra expensis ei factis in veniendo ex Venetiis Bellunum et faciendas in redeundo inde Venetiis.*

Toutefois, comme le fait justement observer Guggenheim : « Les différentes dates, qu'on voit gravées çà et là, prouvent que le palais avait été commencé avant que Candi ne fût invité à en faire le modèle, et qu'il fut achevé » bien des années après sa mort.

» . . . . Sur le grand chapiteau angulaire, à gauche du portique » (v. Pl. 106 fig. 1) « se trouve l'inscription suivante: MATHEO · THEVP · PRET · ET · » PREF · MCCCCLXXXXI.

» Dans l'angle, en haut de l'autre grand chapiteau, à droite de la façade, » on voit la date 1536.

» Sur le parapet du balcon de la double baie de gauche au premier » étage est la date 1540 » (ibid. fig. 2). « L'autre fut exécuté au contraire » en 1547, et d'après l'inscription, sculpté par un Francesco Porro lombard, » sans doute des Porri qui travaillèrent aussi au Dôme de Milan (ibid, fig. 3).

» La tour de l'horloge fut terminée (suivant l'inscription) en 1549, sous » le dogat de Francesco Donato (²) ».

Il n'y a pas a en douter : en 1491, lorsque fut entreprise l'exécution des premiers supports du portique, il devait déjà exister un modèle et c'est, à mon avis, à la suite d'une modification de ce projet, occasionnée sans doute par un agrandissement, que cinq ans plus tard on demanda à Candi le susdit *modèle et la forme du nouveau Palais.* Palais dont la construction, pour des raisons d'ordre économique et en outre à cause des guerres qui au commencement du XVIe siècle ravagèrent le territoire de la République, dut marcher bien lentement, et être suspendue même pendant quelque temps.

Rien d'ailleurs n'empêche de supposer que la construction fut exécutée sur le type fourni par le maître vénitien.

(¹ ²) Texte It., p. 259.

Nous lisons, dans les *Cronache Bellunesi* rédigées avec tant de soin par le comte Florio Miari, à propos de cet édifice ([1]) : « Il semble, d'après les » actes du Conseil, que Giovanni Candi, vénitien, en fut l'architecte, et qu'il » fut chargé par le même conseil d'en faire le plan ; mais on trouve à la » Magliabecchiana de Florence le croquis de ce palais sous le nom de l'archi- » tecte Bonacorso Ghiberti, petit-fils de Lorenzo, qui mourut en 1513 », Indication communiquée à Miari par l'archîtecte Giuseppe Segusini, auquel le professeur Carlo Promis avait dit avoir trouvé dans ce manuscrit le dessin du palais des Administrateurs avec ces mots au dessous *Palatium publicum factum Belluni.*

Attribution renversée par l'illustre Guggenheim, qui, après avoir reproduit dans son livre l'unique dessin de la Collection auquel pouvait faire allusion cette hypothèse, écrit ; « Comme on peut le voir en comparant la plan- » che (106 fig. 1) de la façade du Palais, et le croquis ci-joint *(v. fig. 196)*, il » n'y a aucune analogie entre l'un et l'autre, et l'inscription originale citée » avec dessin indique qu'il s'agit d'un édifice à faire, et non déjà fait.

» Quant au nom de Ghiberti, auquel on voudrait attribuer le plan en » question, il faut observer que d'autres, plus tard, se servirent des pages res- » tées en blanc dans le Manuscrit, pour exécuter dès croquis de leurs travaux » ou des dessins de constructions dues à d'autres artistes . . . . .

» Or de même que le dessin qui existe dans le Codex Ghibertiano ne » rappelle même pas de loin le Palais des Administrateurs, et porte une inscri- » ption signifiant tout autre chose que ce qui a été dit, on conclut logique- » ment que Promis, se fiant à sa mémoire, a rapporté inexactement ce qu'il » avait vu et lu, engendrant la confusion, et faisant à tort croire à tous que » Ghiberti était l'auteur du Palais ».

Mais si, comme je l'ai dit, il est très probable que les lignes d'ensemble du modèle conçu par notre Candi servirent de guide aux exécuteurs, on lui doit, au contraire ce qui rend surtout ce palais recommandable ; je veux dire la partie décorative,

Et il faut observer dans le second ordre les élégantes bifores à parapets avec sculptures, et les deux grands balcons pour la variété et richesse des jours ; et il serait surtout très utile ici d'étudier les divers motifs ornementaux des chapiteaux (avec entablements en forme de coussins sur les abaques) du robuste portique (v. Pl. 138 fig. 2). Et en commençant par le côté ou angle de gauche (a. 1491) pour terminer par celui de droite (1536), on peut suivre peu à peu la modification caractéristique du goût des ornemanistes qui va du modelage génial, de la délicatesse incomparable de la sculpture *lombardesque*, à la manière capricieuse et déliée ; mais très inférieure et peu gracieuse des ciseaux cinquecentistes.

([1]) Texte It., p. 259.

Et ici par le mot *lombardesque* je n'entends pas suivre l'usage reçu, car, dans les détails des premiers chapiteaux de ce portique je découvre l'empreinte de l'un des artistes luganais qui travaillaient à Venise à l'époque de Pietro Solaro.

A propos des escaliers construits dans notre ville par un *auteur inconnu sur le style des Lombardi,* Selvatico dit que le plùs gracieux et le plus bizarre tout ensemble, est l'escalier en limaçon à l'extérieur du palais Contarini à S. Paterniano dit *la Scala a Bovolo* (v. Pl. 107 fig. 2) et il ajoute que « à bien » le considérer, on dirait que l'artiste s'est proposé d'imiter la fameuse tour » de Pise ; mais que l'effet en est peut-être encore plus pittoresque par la ré» volution en spirale que font les arcs et les gradins (1) ».

Il ne faut pas croire cependant que l'idée des tours circulaires à escalier fût chose inconnue des Vénitiens, car cette façon de résoudre le problème des communications entre les différents étages des édifices civils, si difficile pour nous à cause du défaut d'espace, n'est pas sans quelques exemples, quoique beaucoup plus modestes à Venise (2), et il devait y en avoir d'autres avant les reconstructions et modifications d'une foule de palais exécutées après la moité du XVIe siècle.

L'élégant escalier en limaçon des Contarini à S. Paterniano (dont le concept architectonique semble dériver de quelque monument du soi-disant *style Romanico*) et je dis la même chose des loggie contiguës, ne répond pas absolument, comme on le croit, aux manières ou aux caractères des Lombardo et même tant dans les diverses sacomes, que dans le type des chapiteaux, apparaissent manifestement et le compas d'un architecte vénitien et la main de maîtres de l'endroit.

Quel est, en réalité, l'auteur principal de ce chef-d'œuvre si important pour l'histoire de nos habitations ? On peut, à mon avis, le déduire du testament inédit qui suit et où sont encore indiqués d'autres travaux exécutés par Candi :

1499, 13 Août — . . . . *magister Ioannes Candi Carpentarius de contrata sancti martialis . . . . Comissarie mee . . . . vollo esse dilectam uxorem meam Comellam q. ser benedictj bombem* (de Trévise ?) . . . . . *ressiduariam solam, ... declaro quod habere debeo a viro nobilj d.no petro contareno a maluaticis nunc moram trahente in contrata s.ctj paternianj pro laboreris factis et extimatis tam in loco dicto de la zudecha quam alibi, et de quadam* **scala jn bovolo estimanda** *et alijs rebus circha ducatos ducentos . . ., Item habere debeo a sua magnificentia predictj d.nj petri circa brachia triginta sex pannj singulo brachio duc.m Unum . . . , declaro quod d.nus petrus Zono dare debet mjhi multam sumam denariorum . . ., vollo quod dicta Co-*

(1 2) Texte It., p. 259.

missaria .... mea distribuat libras quinque parvorum pro tot missis celebrandis pro anima Floridi, Item declaro quod fiat rationes mee inter me et virum nobilem petrum Quirino de contrata s.cti leonardi a quo credo debere habere circha duc.ti 300.... (1)

Il y avait, ce semble, à Venise au XVe siècle plusieurs maîtres du même nom; ainsi c'était un Candi qui, maître maçon, était, en 1409, salarié de la Commune et qui travailla ensuite également au Palais Ducal (2); et des Candi était encore l'aïeul d'Adriana Vairà, mariée à Antonio Lombardo. Mais, faute de données claires et positives, je n'ai pu parvenir à préciser quels rapports ils avaient avec Giovanni Candi dont je viens de parler.

Et je ne saurais assurer que le père de ce maître fût le *Candi Marangonus de Spilimbergo de conf.o S.cte Marie Magdalene* (à Venise) qui, le 19 Décembre 1410 figure sur un acte du notaire Filosofi Domenico (3).

Sur les registres de caisse du Patriarcat, à la date du 10 Avril 1457, sont cités *M.o Candi marangon et sua moier et do fioli suo* (4).

Le 22 Octobre 1460, *m.er Johannes filius m.ri Candij q. Mathej fabrj* est déjà marié à D. Lucia di Bartolomeo Possato (5),

Le dernier jour de Février 1463, Agnese (apparentée aux Taiamonte) *uxor magistri Candj q. matei fabri* léguait par testament à son mari 25 ducats et à ses fils Giovanni et Benedetto tout le reste de ses biens (6).

Ces trois documents sembleraient se rapporter à une seule famille et je ne crois pas suffisant pour réfuter cette indication le fait de retrouver dans le premier le substantif de *marangon* et dans les autres au contraire celui de *fabrj*, parce que ce dernier pourrait fort bien être une abréviation de *fabri lignarii* ou charpentier. Mais, je le répète, faute de toute autre indication, je dois encore ici me garder de risquer une identification avec Giovanni Candi, architecte du palais des Administrateurs de Bellune et de l'Escalier des Contarini.

Giovanni Candi, fils de Candi, membre de la Confrérie de S. Marc à partir de 1466, mourut en 1506 (7) après le 9 Août, car ce même jour il lui était accordé d'habiter une des maisons que possédait la confrérie à S. Croce et destinées aux confrères âgés ou indigents ou à leurs familles (8).

(1 2 3 4 5 6 7 8) Texte It., p. 259 et 260.

GIORGIO SPAVENTO.

Giorgio Spavento di Pietro, maître vénitien, rangé par les historiens au nombre des meilleurs tailleurs de pierres et qui, au contraire, exerçait le métier de charpentier *(marangon)* de maisons, par son habileté comme ingénieur et ses connaissances en architecture acquit une telle réputation vers la fin du XV[e] siècle, qu'il fut choisi comme directeur général, au lieu et place d'Antonio Célega, des grandes restaurations et agrandissements qu'on entreprenait alors dans la **Basilique Marciana**.

Par suite de la perte si fâcheuse des documents, antérieurs à 1486, concernant cet insigne monument, une obscurité complète entoure les premiers travaux continués, exécutés ou commencés par Spavento; mais, à partir de cette année jusqu'en 1509, date de sa mort, il figure sans interruption comme *inzegnerius prothus dominorum procuratorum Sancti Marci* tant pour les travaux de cette Eglise, que pour ceux de l'Hôpital de Jésus-Christ, et aussi parfois des maisons appartenant à la riche Procuratie où il avait pour compagnon un autre proto Bartolomeo Gonella maçon ([1]).

Parmi les principales constructions dirigées par Spavento, je citerai la nouvelle sacristie de S. Marc dont les fondations furent mesurées le 23 Août 1486 et approuvées par *maistro bortholomio protto* ([2]) c'est-à-dire par Gonella, et où travaillèrent ensuite les tailleurs de pierres Mauro Coducci, Andrea Bossi, Corradino, Matteo da Valle, Giacomo demeurant à S. Vital et surtout un Domenico équarrisseur, qui fut chargé de la plus grande partie des travaux extérieurs et intérieurs.

A la même époque, Giorgio élevait la petite Église contigue de S. Théodore (v. Pl. 105 fig. 2), œuvre simple de forme et non exempte de quelques défauts dans la disposition des baies de la façade, due encore ici à un certain désaccord entre la structure organique et les parties architectoniques. Celles-ci soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, y compris les corniches de la coupole, furent presque toutes exécutées par le susdit Domenico qui y travaillait encore en 1493. Les décorations de l'entrée principale sont dues, au contraire, à Sebastiano de Lugano et à Matteo de Valle qui, en 1490, sculptait également la frise d'une porte pour la Canonica qu'on reconstruisait alors.

La façade de la Chiesetta de S. Théodore fut en 1491 décorée de fresques par Tomaso di Giorgio qui, la même année, ornait encore celle des Ss. Philippe-et-Jacques. Décorations polychromes déjà très en vogue et qui servaient

([1] [2]) Texte It., p. 260.

à rendre plus riant l'aspect des édifices et à en faire mieux ressortir les lignes de l'architecture.

Maître Spavento dirigea en outre les travaux de la susdite Église des Ss. Philippe-et-Jacques où travaillèrent les trois frères tailleurs de pierres demeurant à S. Vital : Giacomo, Antonio et le Domenico auquel on doit la belle frise *(v. fig. 49)* de la porte [1]. Artiste que je crois aussi, à cause d'analogies très évidentes, l'auteur de l'ornement qui embellissait autrefois l'entrée principale *(v. fig. 197)* de l'Église de S. Nicolas de Bari [2] annexée au susdit Hôpital de Jésus-Christ, consacrée en 1503, dont les travaux de maçonnerie furent exécutés par Bartolomeo Gonella et où Spavento employa aussi certainement d'autres maîtres de la *Procuratie de Supra.*

Le 18 Décembre 1489, Giorgio recevait l'argent qui lui était dû *per spexe del modelo del Campagniel* de S. Marco, frappé quatre mois auparavant de la foudre qui en avait détruit le sommet en bois et causé des dégâts considérables. Modèle que des raisons d'économie empêchèrent d'exécuter alors ; on se borna à une simple restauration.

Il serait très difficile de préciser quelles furent les restaurations dirigées par cet habile architecte dans la Basilique marciana. Du reste, comme on le voit par les vieilles chartes encore existantes, plusieurs parties furent remises en état ; et outre les travaux extérieurs d'un *canton*, d'un *capitello* (peut-être édicule), des *lastre* et de la *cornixe suxo la giexia apresso i cavalj verso piera del bando,* il faut citer ceux exécutés à l'intérieur, c'est-à-dire dans la crypte, dans la Chapelle de S. Pierre (où travailla encore le lombard Andrea Bossi) et il faut en particulier tenir compte de la reconstruction de l'un des grands supports ou pilastres.

Et ce n'étaient pas les seuls travaux où Spavente donna des preuves de son savoir-faire, car les documents recueillis par Cadorin et par Lorenzi nous apprennent que la Seigneurie fit appel et souvent à son talent.

Ainsi en 1496 il recevait, avec Pietro Bon, proto temporaire de l'Officio al Sale, l'ordre de veder tutti danni et ruine che manaza la Sala e Palazo del grand Conseglio [3] et, le 22 Août de la même année, était lu en plein Sénat le mémoire rédigé à ce sujet par Giorgio Spavento, d'où ressort le triste état des lieux et les mesures proposées comme remèdes [4] ; on lui confiait immédiatement l'exécution des travaux, menés à terme avant la fuite d'Antonio Rizzo (1498). Les paiements furent, d'ailleurs, retardés de quelque temps.

En parlant de Rizzo, j'ai dit que Giorgio Spavento fit aussi, en 1498, un projet de restauration du Palais della Ragione à Vicence [5], d'après lequel de 1500 à 1502 *furono drizzate tutte le colonne a far la testa del palazzo ... e fu*

([1 2 3 4 5]) Texte It., p. 260.

fatto fino alle cornici dove andavano le colonelle dei pozzi (balcons); mais peu après, quoique une partie des matériaux fût disposée, les calamités d'une guerre imprévue ne permirent pas de continuei les travaux (1).

L'abbé Cadorin raconte, d'après les Diarî de Sanudo, qu'en Mars 1501 *fu posto per i consieri* (et approuvé), *far neto la piaza di san Marco,* à Venise, *di le caxe dove sta li taiapiera e sieno taià le vide, e commesso a Zorzi Spavento la execution a spese di la Signoria .... et perché lo conseio mormorava etiam, fu posto per li detti consieri disfar le caxe di erbaruoli che sono su la dita piaza quali li procuratori afita* (2).

Sous la date du 4 Mars 1502, Sanudo écrivait: *In questo tempo el ponte de Rialto (v. fig. 63 et 198) che minaxava ruina, auctore maestro Zorzi Spavento, fu compito di ajutar* (sic); *et perlongato a durar zercha X anni, fin si provedi di farlo nuovo, o di legname, come é, o di piera, che costeria assai* (3).

En Décembre de la même année, à la requête des Véronais, la seigneurie envoyait Spavento à Vérone pour suggérer les moyens de terminer les travaux en cour d'exécution du Pont delle Navi (4). Cependant, le 10 du même mois, on choisissait comme directeur des *lidi il prudente ser zorzi Spavento q. ser Piero in vita soa et ad beneplacitum dominii nostri,* lequel souscrivait *a tutte le condition ch'èra piero Sambo* ingénieur (5). Aussi, en Juin de l'année suivante, Giorgio se rendait-il à Rovigno pour s'entendre avec différents maîtres des carrières pour la préparation et fourniture des blocs de pierre pour les digues des Lido (6).

Dans la nuit du 27 au 28 Janvier 1505, un incendie dévastait le Fondaco des Allemands à S. Bartolomeo et le 6 Février suivant *fo colegio* (écrivait Sanudo) *di la Signoria per la materia dil fontego di todeschi, che lo voleno refar presto e bellissimo, e aldito Zorbi Spavento, protho di la chiesia di S. Marco. Et poi fu terminato dar principio, et commesso a ser Francesco di Garzoni, provedador al Sal, la cura.*

Le 10 Juin de la même année: *Fu posto et visto in pregadi li modelli dil fontego di todeschi, chel colegio habi libertà di comprar quele caxe li a torno,..., et che, examinato il colegio ben li modelli del Spavento e dil Todesco, poi si vegni a pregadi.* Et neuf jours après on approuvait *tuor il modello dil Todesco, e secondo quello si faxi il fontego di todeschi, e si faxi le botege a torno,* etc. (7).

L'exécution du projet de Girolamo allemand (8) fut, au contraire, confiée à son compétiteur Spavento, lequel, à cause de ses grandes occupations comme proto de S. Marc et surintendant du Lido, ne pouvant s'y appliquer, ne tarda pas, le 13 Octobre 1505, à être suppléé par son compagnon Antonio Scarpagnino (9).

La même année maître Giorgio dirigeaii aussi les travaux de la nouvelle

(1 2 3 4 5 6 7 8 9) Texte It., p. 262.

Chapelle de S. Nicolas du Palais Ducal (1) contigue à l'Église de S. Marc. Et c'est précisément à cette époque que Scarpagnino doit avoir complété au moyen de gracieuses fenêtres la belle façade de cette Chapelle qui donne sur la Cour des Sénateurs *(v. fig. 25)*.

En 1506, Giorgio Spavento exécutait le modèle de la grande reconstruction de l'Église du S. Sauveur qu'il commença également; l'année suivante elle fut confiée à Pietro et Tullio Lombardo et une grande partie du mérite de sa belle structure, au moins pour l'idée générale, revient encore à l'architecte vénitien.

Giorgio Spavento eut ensuite à exécuter divers travaux à l'intérieur du Palais Ducal pendant les années 1507 et 1508; ainsi la fabrica *di la audientia di capi del Conseio di X* où Giorgione peignit un tableau), *di la Cancellaria et Pregadi, l'adaptation dil luogo dila Illustrissima Signoria et Conseglio di X.* Travaux qui en grande partie concernaient la menuiserie ou charpente et pour lesquels, le 6 Mars 1509, il était enjoint aux Provéditeurs *al Sale* de faire l'inventaire des *conti tuti dil dar et dil haver di maistro Zorzi Spavento proto et immediate . . . , azo sil dovera dar sia fatto pagar et si il dovera haver sia satisfato* (2).

Sur la Mariegola de la Confrérie de S. Marc dont Giorgio était membre, on lit: *1509, morj — Ser Zorzi de Piero marangon de la libraria di S. Marco, protho* (3), indication qui fait, d'ailleurs, supposer que Spavento avait aussi mis la main à la Bibliothèque de S. Marc construite dans le Couvent des P. Dominicains aux Ss. Jean-et-Paul, où, après 1494, fut pendant plusieurs années déposé le précieux legs du cardinal Nicène Bessarion.

Les testaments, dressés à la requête de Giorgio le 24 Janvier 1495, le 5 Juin 1505 et le 13 Mai 1509, nous apprennent qu'il avait deux freres, Alegretto (mort avant 1495) et Giambattista qui lui survécut. Dans ses dispositions testamentaires, Giorgio mentionne sa femme Pierina encore vivante et son fils (*naturel*) Marco, n'exerçant pas la profession de son père et qui semble avoir eu maille à partir avec la Justice (4).

Enfin pour ce qui concerne les neveux et les parents de maître Giorgio Spavento, le lecteur trouvera, dans la Miscellanea qui accompagne ce volume, une série de documents pour satisfaire sa curiosité.

(1 2 3 4) Texte It., p. 260.

SEBASTIANO DE LUGANO.

Sur Sebastiano de Lugano, sculpteur et architecte, nous n'avons que très peu d'indications, et les dernières recherches qui ont été faites dans les archives ne contribuent guère à déterminer le rôle de ce maître dans notre Renaissance. Toutefois il ne me semble pas qu'il ait à profiter beaucoup d'être comparé à Rizzo, à Codussi, anx Lombardo et à Léopardi.

Deux autres tailleurs de pierres du nom de Sebastiano (probablement équarrisseurs uniquement) travaillèrent à Venise, l'un vers la fin du XVe siècle et l'autre, bergamasque, au commencement du XVe (il mourut avant 1515), lesquels, par défaut de toute autre indication, pourraient engendrer quelque confusion ; néanmoins, à mon avis, les premières indications que je vais donner ne pouvent avoir trait qu'au maître luganais.

Le 17 Octobre 1489, *m.º Sebastian taiapiera* fournissait des bois de charpente pour la restauration de la Loggetta du Campanile de S. Marc (1).

Sur les registres de l'Église de S. Marc où se trouve cette indication, figurent, sous les dates du 17 Mai et du 7 Juillet 1490, des paiements faits à un maître Sebastiano qui avait exécuté les pilastres à fusarolles et feuillages pour le contour de l'entrée de la nouvelle Chapelle de S. Théodore, dessinée, je l'ai dit, par Giorgio Spavento (v. Pl. 105 fig, 2). Dans cette porte le travail d'équarrissage fut dirigé par maître Domenico, souvent cité dans les comptes de S. Marc, et la riche frise et les chapiteaux furent sculptés, au contraire, par Matteo de Valle (2).

Mais, à vrai dire, les décoratives exécutées ici par Sebastiano manquent beaucoup d'élégance de composition et de finesse de facture, et même sur certains points la sculpture est tout à fait commune. Peut-être le dessin de cette porte, d'ailleurs recommandable par ses bonnes proportions, appartient-il au même maître.

Comme le rapporte Gonzati, en 1503 Sebastiano de Lugano achevait de sculpter la statue de S. Prosdocime, ébauchée par Gianmaria de Padoue pour l'attiqne de la Chapelle du Saint de cette ville *(v. fig. 175)*. Sculpture un peu raide, non pas toutefois aussi médiocre que le voulait Selvatico, et qui, étant donné la hauteur du lieu, fut même exécutée avec assez de soin.

Ce travail me rappelle les trois statues de l'autel que fit élever un Évêque de la noble famille Trévisan vers le commencement du XVIe siècle pour l'O-

(1 2) Texte It., p. 262.

ratoire annexé à l'Église de S. Cyprien à Murano et qui se trouve aujourd'hui au Séminaire de Venise (v. Pl. 135). Et tant dans ces statues, que dans celle du Saint de Padoue, je découvre un genre de sentiment et des manières analogues d'interpréter le vrai et de traiter le marbre; ainsi dans les têtes, dans les barbes et spécialement dans les extrémités plutôt inertes et pas très bien rendues.

Le partage des plis, assez bon dans l'ensemble, trahit jusqu'à un certain point l'influence de Pietro Lombardo, et par la communauté des caractéristiques, soit la figure de S. Prosdocime, soit les trois autres saints peuvent être rangés dans un même groupe avec les quatre statues au pied des frontons curvilignes sur la façade de notre Église de S. Marie-du-Carmel ou des Carmes.

Le motif et la délicate exécution des ornements des petits pilastres dans la susdite pala d'autel rappellent certaines décoratives de l'Escalier des Géants et du Chœur de S. Michel-en-l'Ile, et il est vraisemblable qu'ils ont été exécutés par un autre ciseau. Au contraire les modénatures manquent quelque peu d'élégance.

Sebastiano de Lugano entreprenait sans doute en 1504 les travaux d'achèvement de l'Église de S. Jean-Chrysostôme.

Ce maître et Gian Battista Bregno (1), pendant les années 1505 et 1510, faisaient des estimations pour les travaux de la Chapelle Zeno à S. Marc (2), et en Janvier 1506 ils étaient encore appelés par les Provéditeurs *al Sale* à évaluer les deux cheminées sculptées par Antonio et Tullio Lombardo pour le Palais des Doges (3).

Chœur dans l'Eglise de Saint-Antoine. Comme je l'ai dit plus haut (4), le 7 Janvier 1505, Sebastiano de Lugano s'engageait à exécuter pour l'Église de S. Antoine di Castello le Chœur (*barco*) avec voûtes, arcades, colonnes avec piédestaux ailerons ou pilastres, parapets à jours et revêtements de pierre istrienne et marbres (5). Le tout suivant les moindres indications de l'acte d'allocation (signalé aussi par Cicogna) et un dessin du même maître que j'ai pu retrouver (v. fig. 50) et qui démontre bien clairement qu'il avait pris pour modèle le devant du chœur de l'Église de S. Michel-en-l'Ile.

Sebastiano exécutait d'autres travaux pour les religieux de S. Antonio, ainsi les pilastres d'une porte, peut-être la principale; mais la construction du chœur marchait avec une lenteur désespérante malgré les remontrances des commettants et les promesses qu'il avait faites après les estimations et les déclarations de Pietro Lombardo et Lodovico Bossi *chel non havea hacto tanto lavor meritavano li danari dati*. En 1518, au moment de sa mort, le travail

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 262.

n'était pas encore achevé et même les religieux se virent obligés d'intenter un procès à la veuve Mattea, laquelle, le 17 Décembre de la même année, pour recouvrer sa dot, avait vendu jusqu'aux pierres du Chœur qui se trouvaient dans l'atelier à la mort de son mari.

De ces travaux qui furent en 1534 donnés à achever à Guglielmo de' Grigi, il ne reste plus trace aujourd'hui; l'Église et le couvent de S. Antonio ont été détruits en 1807 pour agrandir les jardins publics.

En 1507 Sebastiano, en concurrence avec Leopardi, présentait un modèle pour la nouvelle Scuola de la Miséricorde, sans succès toutefois.

Eglise de S. Maria dei Carmini. Par testament en date du 10 Avril 1514, Pietro Guoro, fils de Pietro, demandait à être enterré dans sa Chapelle (à droite du chœur) à S. Maria dei Carmini, où il voulait qu'on lui élevât un monument et qu'on peignît la pala de l'autel (1).

Comme on peut le déduire d'une quittance du 18 Décembre 1515, la construction de cette Chapelle fut dirigée par Sebastiano luganais, fils de Giacomo, qui très probablement y exécuta encore le peu remarquable tombeau de Guoro.

Le type des masses ou lignes architectoniques et les détails de ce sanctuaire, sont absolument homogènes et contemporains de ceux du chœur et de la Chapelle de gauche où, avec peu d'élégance certainement, on voulut concilier la Renaissance avec le style ogival du reste des constructions. Harmonie et synchronisme qui me font fortement soupçonner que Sebastiano fut aussi l'architecte qui reconstruisit non seulement la partie-sud de cette Église, mais encore la façade (terminée toutefois beaucoup plus tard. Façade où l'on retrouve les couronnements ordinaires à frontons curvilignes comme à S. Michel de Murano, à S. Jean-Chrysostôme et à S. Félix, et où dans les quatre statues je crois même découvrir des affinités frappantes avec S. Prosdocime sculpté par Sebastiano pour la susdite Chapelle du Saint à Padoue.

En 1515 Bartolomeo Orsini, comte de Pitigliano, voulant d'accord avec l'abbé Ignazio Squarcialupi faire continuer les constructions de l'**Eglise de S. Justine** de cette ville, interrompues depuis plusieurs années, y conduisit Sebastiano de Lugano, et lui soumit un plan qui, en raison même de sa richesse et de son importance, ne put être exécuté. Motif pour lequel, en 1516, les religieux allouèrent au contraire le nouveau modèle et la direction de l'œuvre à Andrea Brioseo, qui, à son tour, dut céder la place à notre Alessandro Leopardi.

Le luganais Sebastiano s'occupa encore, ce semble, d'architecture militaire sous les ordres ou au service du général Alviano.

(1) Texte It., p. 262.

Quant à l'hypothèse de Caffi et autres, qu'il pourrait être le *Sebastiano da Como* qui travaillait à Rome en 1524, elle ne tient pas debout, car l'homonyme qui travailla à Venise et à Padoue était, comme je l'ai dit, déjà mort en Décembre 1518.

Peut-être avait-il comme parent Zaccaria, architecte et tailleur de pierres luganais, demeurant, lui aussi, à Venise à S. Benoît; mais je ne crois pas son parent, au contraire, le sculpteur Tomaso de Lugano dit aussi *Lombardo*, déjà cité, qui fut l'élève de Sansovino et ensuite maître de cet Antonio des Gagini, qui, en 1579, sculptait pour Victoria les têtes, des deux statues sur les pointes des grands balcons dans les façades du Palais Ducal donnant sur le Môle et la Piazzetta (1).

Enfin, quant à Bernardino de Lugano qui, en 1523, prit part aux travaux de S. Michel, in Bosco à Bologne, il pourrait se faire que ce fût le Bernardino *zovene* ou garçon de maître Sebastiano, dont il est fait mention en 1506 sur les comptes de notre Église de S. Antoine Abbé.

ALESSANDRO LEOPARDI.

Ego alesander q. Leonardi de Leopardi aurifex; c'était ainsi que signait cet illustre maître sur un acte du notaire Corruzio Vescunzio, passé à Venise le 25 Juin 1482 (2); nous n'avons, à son sujet, aucune donnée antérieure à cette date.

Sur les registres du Conseil des Dix, en date du 27 Février 1484, nous lisons que, les *massari* de la monnaie d'argent ayant recommandé hautement le mérite et l'habileté *magistri Alexandri de Leopardi aurificis veneti nostri pro faciendis stampis cunei nostri in cecha nostra*, en disant que personne ne pouvait lui être comparé dans cet art et maîtrise, il fut admis sans salaire comme troisième maître après les maîtres ordinaires Luca Sesto et Antonio Grifo orfèvre (dit *dalla moneda*) avec promesse de remplacer celui des deux qui viendrait à mourir (3).

Cette nomination ayant paru injuste à Silvestro et Pasquale, fils d'Antonello, qui depuis plusieurs années nourrissaient la pensée de remplacer leur père, ils demandèrent à être mis à l'essai avec Leopardi et avec n'importe quel maître.

On fit droit à leur requête et, le 30 Mars 1484, les deux frères se virent confirmés dans leur emploi avec un salaire annuel de 20 ducats et le droit pour l'un d'eux de recueillir, le cas échéant, la succession de leur père.

(1 2 3) Texte It., p. 262 et 263.

Comme on le voit par le codex dit *Capitolare delle Brocche*, le 28 Septembre de la même année, Vittore Gambello était nommé maître des moules [1] et on décidait que *maistro Luca Sesto uno de i più antiqui maestri de le stampe de la zecha* (auquel on avait donné en Novembre 1483 son fils Bernardo pour auxiliaire) *et maistro Alesandro de Leopardi* seraient appelés à exécuter le Christ dans les coins pour ducat où les images de S. Marc avec le Doge étaient, au contraire, confiées aux susdits fils d'Antonello.

Le 20 Mars 1487, le Conseil des Dix reconnaissant comme fondées les plaintes et réclamations réitérées des *magistros stamparum in cecha.... quod est verissimum non esse possibile ut possint stare et nobis servire cum paucitate salariorum quae nunc habent* [2], assignait à Leopardi qui ne recevait aucun salaire en attendant qu' il remplaçât Luca Sesto, trente ducats d'or par an; à Vittore Gambello quatre-vingts et à Silvestro cinquante.

Mais peu après, ayant été découvert qu' Alessandro Leopardi (avec la complicité du patricien Marco Loredano, fils d'Antonio) avait falsifié un acte sous seing privé au préjudice de la commission d'un certain Marino di Bernardo Marin, le 9 Août 1487 l'Officio des Avogadors le condamnait par contumace à cinq années de bannissement de Venise et de son District. C'est pourquoi Leopardi s'enfuit à Ferrare où nous le retrouverons bientôt.

Monumento Colléoni — Selon ce qu' a écrit l'illustre Cicogna [3] « le » 30 juillet 1479, le sénat, en considération des trois legs importants faits à » la république par le fameux capitaine Bartolommeo Colléoni († 1476), l'un » de cent mille ducats d'or, l'autre des sommes qui lui étaient dues pour sa » solde, et le troisième de dix mille qu'il devait avoir du duc de Ferrare; » en considération de ses autres services pour lesquels il croyait à juste titre » pouvoir demander et obtenir qu'on lui élevât *imaginem suam super equo eneo* » *ponendam in ista civitate in platea nostra sancti Marci ad perpetuam memoriam;* » et finalement pour remercier et récompenser convenablement un si grand » homme, et pour affirmer en face du monde entier la justice et la reconnais» sance de la république envers lui; enjoignait aux Provéditeurs ou Commis» saires, de prendre sur la succession de Colléoni et de faire élever par des » artistes distingués (*opere sumptuoso*) une statue en bronze du dit capitaine sur » un cheval également de bronze et de la placer au lieu et place qu' il plaira » au Sénat de choisir. Etaient alors commissaires, Bernardo Veniero, Gabriele » Loredano, et Nicolò Mocénigo, auxquels d'autres furent substitués dans » la suite ».

Dans la *Vie d'André Verrocchio*, Giorgio Vasari raconte que: « Les Véni» tiens voulant honorer le grand mérite de Bartholommeo de Bergame. . . . .

([1 2 3]) Texte It., p. 263.

» connaissant la réputation d'Andrea, l'appelèrent à Venise; là il reçut l'ordre » de couler en bronze la statue à cheval de ce capitaine pour la mettre sur la » place des Ss. Jean-et-Paul. Andrea donc, ayant fait le modèle du cheval avait » commencé à le couvrir d'une armure pour le couler en bronze, quand, » plusieurs gentilshommes étant intervenus, il fut décidé que Vellano de Padoue » ferait la personne et Andrea le cheval. A cette nouvelle Andrea indigné casse » la tête et les jambes de son modèle et sans souffler mot s'en retourne a » Florence. La seigneurie apprenant son départ lui fit savoir de ne pas remettre » les pieds à Venise, sous peine d'être décapité. Il répondit qu'il s'en garderait » bien, parce qu'il n'était pas en leur pouvoir de remettre les têtes cassées, » ni d'en faire une comme celle qu'il eût su faire, et même plus belle que la » première du cheval qu'il avait cassée. Cette répartie ne déplut pas aux Signori, » qui le rappelèrent à Venise en doublant ses honoraires. Après avoir réparé » le premier modèle, il le coula en bronze, mais sans toutefois l'achever en- » tièrement. Ayant gagné un refroidissement dans le travail même de la fonte » il mourut au bout de quelques jours dans cette ville, laissant son œuvre ina- » chevée . . . . quoiqu'elle eût à peine besoin d'un dernier coup de main, pour » être mise en place ».

Le biographe arétin rapporte encore le même fait à propos de Bellano et dit même que Verrocchio, « ayant été rappelé par la seigneurie qui lui donna » à faire le tout, il revint de nouveau pour l'achever. Ce dont Bellano fut si » mécontent, qu'étant parti de Venise sans mot dire ou sans se consoler en » aucune façon, il s'en retourna à Padoue, etc. ».

A vrai dire, l'anecdote des menaces de mort et du trait d'esprit par lequel Verrochio y aurait répondu, *et qui n'aurait pas déplu aux Signori*, frise légèrement l'invraisemblable. Selon moi, au contraire, il ne faut pas perdre de vue que les susdits Commissaires en invitant, certainement, les maîtres les plus expérimentés à présenter un modèle, n'oublièrent pas Bellano si versé dans les travaux de ce genre, que, en Septembre 1479, il était, sur la demande de Mahomet II, envoyé à Constantinople ([1]).

Je ne sais si la fâcheuse idée de confier à un artiste la statue du cavalier et à un autre celle du cheval est historique ni quand elle fut proposée, ou encore (ce qui aurait peut-être quelque chance de probabilité) si, au contraire, il fut question de demander à l'un le modelé, à l'autre la fonte.

Toutefois on aurait peine à me persuader que le modèle de Verrocchio une fois exposé, comme c'était alors l'usage, et mis en regard de celui du maître padouan, ce dernier pût en aucune chose de valeur artistique avoir le pas sur l'éminent maître florentin. Sculpteur que l'on peut identifier avec le maître cité dans l'importante lettre qui suit, publiée par l'illustre professeur

([1]) Texte It., p. 264.

A. Venturi et adressée à l' *Illustrissimo principi ex.mo que duci et domino Herculi estensi duci ferrarie etc.*

Ill.me princeps ex.me .... — Uno maestro el qual voria atore a fare bartolamio da bergamo in su uno corsiero ha facto uno cavallo naturale de stracie che . e . bella fantasia teme nel pasare ad andare a Venesia non li sij facto pagare la gabella pregarmi ne scriva due parole a Vostra ex.tia li sij raccomandato che questo non . e . mercantia questa monstra cusi lo racomando a quella, Et venera a Vostra ex.tia a mostrarlo ali piedi dela quale mi racomando. Florencie adì XIJ de luio 1481.

.... Servus fidelissimus
Antonius de montechatini (1).

On ignore l'année où fut définitivement confié à Verrocchio, ce travail dont le prix fut fixé à 1800 ducats, sans compter les frais pour les accessoires, charpente, ferrures, cire et bronze qui restaient à la charge des commettants.

Mais ensuite, comme on voulait que les figures fussent plus grandes, on promettait au sculpteur une augmentation relativement plus élevée.

Le 25 Juin 1488 *magister Andreas quondam se Michaelis Veroch de florentia sculptor habitator Venetiis in contrata sancti marciliani* (2), gravement malade, faisait son testament et chargeait d'exécuter ses dernières volontés l'élève *Laurentius quondam Andree de Oderich* de' Credi florentin, peintre qui avait aussi exercé le métier d'orfèvre (3). Et le testateur ajoutait: *Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit ill.mo Duci Do. Venetiarum, ducale dominium humiliter supplico, ut dignetur, permittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad id perficiendum* (4).

Verrocchio étant mort, Lorenzo fit transporter son corps dans sa patrie (5) obtenant sur ces entrefaites de la Seigneurie la permission de finir le groupe de Colléoni dont les statues du cavalier et du cheval étaient dorénavant modelées en terre et recevant en outre les 20 ducats dus à Andrea pour l'agrandissement exécuté, outre les 380 payés à ce maître.

Toutefois Credi, réfléchissant sans doute aux grandes difficultés inhérentes au jet d'un groupe si important, ou encore se flattant de réaliser avec beaucoup moins de peine un bénéfice réel, passait le 7 Octobre 1488, à Florence, une convention avec le sculpteur Giovanni Andrea di Domenico Florentin, lui cédant moyennant compensation, le travail qui lui était alloué, avec l'approbation éventuelle des Vénitiens. En ce cas Credi s'engageait également à vendre à maître Giovanni pour cinquante ducats les meubles, les ustensiles et autres choses laissées par Verrocchio et existant au domicile occupé par celui-ci à Venise (6).

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 264-265.

Mais l'affaire n'eut pas de suite, parce que, sur les entrefaites, la seigneurie en avait disposé autrement confiant l'œuvre à Alessandro Leopardi, auquel les délibérations du Conseil des Dix prises les 18, 20 et 25 Septembre de la même année accordaient un *salvus conductus ad menses sex duraturus: sic quod non obstante .... condemnatione venire et stare hic Venetiis possit: ut tali medio revocatur a mansione in urbe Ferrarie ad quam se reduxit et ubi non facit pro Dominio quod stet ex respectibus nunc declaratis et ut per hoc temporis spatium providere possit rebus suis. Étendant d'ailleurs le sauf-conduit à une dette de cent ducats qu' avait Léopardi.*

Et, le 13 Janvier 1489, était approuvée la proposition ainsi formulée: *Quod auctoritate huis Consilii* (des Dix) *Alexandro Leopardo magistro stamparum nostrarum a ducatis in Cecha nostra: qui alias fuit condemnatus per Advocatores Comunis, et banitus ad tempus de Venetiis et districtu fiat salvus conductus valiturus ad beneplacitum hujus Consilii, quod non obstante predicta condemnatione stare hic Venetiis possit, ut tali medio possit perficere equum et statuam q. illustrissimi Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude ceptam, et ut non habeat causam se se reducendi in Ferraria ubi non potest stare nisi cum incomodo rerum nostrarum et respectibus nunc lectis* (1).

Pour préciser l'époque où fut exécuté le jet des figures, nous avons le passage qui suit d'une lettre adressée de Venise au Duc de Milan par Taddeo de Vimercate:

1492, 11 Août — *Questa sira ill.mo principe con la Sig.ria et molti altri zentilhomini è ito a vedere la statua del mag.co Bartholomeo Coliono col cavalo, sopra el qual sarà posto: quale sono fornite. Credo consultarano hora del loco ove lharano a mettere, essendoli stato qualche altercatione tra lhori dode se ha ad erigere* (2).

Comme on le sait, et comme en témoignent les inscriptions, le groupe équestre fut élevé en 1495 avec son superbe piédestal sur la Place Ss. Jean-et-Paul, et non sur la place S. Marc, où était interdite, ce semble, toute érection de monument. Et à ce propos on décidait le 19 Novembre de cette année: *quod campus sanctorum Joannis et Pauli ubi posita est statua q.m illustris. D.ni Bartholomei Collionibus capitanei generalis super equo eneo, lapidibus sternatur pro honestando ex omni parte opere predicto:* ordonnant *quod Provisores comunis debeant et teneantur, quanto fieri poterit celerius, sterni facere campum ipsum, opus certum laude dignum, et illustrissimo Dominio honorificum, ut antequam alius campus sive strata sternatur ....* (3).

Nous trouvons, dans les Diarî de Sanudo, la note suivante:

1496, 21 Mars — *de luni a Veniexia fo discoverto el cavallo eneo di bortholamio coglion da bergamo .... posto sul campo di san Zane polo, el qual fina horra erra stato maestri a dorarlo, opera bellissima et tutti lo andoe a veder, et e da saper*

(1 2 3) Texte It., p. 265.

che il maestro che lo fece chiamato Alexandro de Leopardis veneto oltra molti danari che hebbe da poi compito per il conseio di X li fo dato di provisione anuatim in vita soa duchati 100.

Quant à la paternité artistique, les documents cités et l'examen de l'œuvre (v. Pl. 103, 104 et *fig. 199*) permettent assez facilement d'établir jusqu'à un certain point quelle fut la part de Verrocchio et celle de Leopardi.

Comme je l'ai dit, à la mort d'Andrea le cheval et le cavalier étaient déjà modelés en terre ou le modèle était assez avancé pour qu'on en pût tirer les calques pour les cires afin de les appliquer ensuite sur l'*âme.*

Avec ces empreintes, tout au plus, commence donc le travail de Léopardi; travail sans doute très long, compliqué et hérissé d'obstacles matériels, où, dans les repassages plastiques sur la cire et enfin dans les retouches sur le bronze l'artiste trouva un délassement aux fatigues du fondeur. Et c'est proprement au maître vénitien qu'il faut attribuer les divers et délicats (quoique relativement un peu minutieux) ornements du casque et des autres parties de l'armure, ceux de la selle, de la têtière, des brides (ajoutées) du poitrail et du reste des harnais du cheval, dont la forme et le goût décèlent des analogies incontestables avec les décoratives des trois hauts *mâts* pour drapeaux de la Place de S. Marc.

Quiconque a une idée de l'importance et des difficultés techniques qu'offraient alors les grands travaux de toreutique, quiconque ne perd pas de vue que Léopardi a été l'auteur du magnifique piédestal sur lequel se dresse, si fier, et si majestueux, Colléoni, ne doit nullement trouver étrange de voir gravé sur la sangle du cheval ALEXANDER LEOPARDUS . V . F OPVS; et surtout cela ne devrait pas surprendre, quand on se rappelle que, même sur les travaux de moindre importance, tels que les bronzes de l'autel Zen à S. Marc, on ne voit figurer que le nom du fondeur.

Toutefois si les éloges n'ont pas été ménagés à Leopardi pour la merveilleuse réussite du travail qu'il *con sua lima a perfectione condusse* (1), bien plus grande est l'admiration qu'éveille chez les artistes l'œuvre du sculpteur florentin. Pour emprunter les expressions de Burckhardt et de Bode, « il est » permis de dire que ce monument équestre est le plus magnifique qu'il y ait » au monde. Jamais cheval et cavalier n'ont été mieux conçus du même jet, » avec tant d'individualité tout ensemble et de force. Le grand et puissant » quinzième siècle, qui offre dans le type du condottiere une de ses images » les plus virgoureuses et les plus accentuées, ne s'est nulle part incarné avec » plus d'autorité et de force .... ».

« Il (Léopardi) y ajouta l'œuvre de ciselure et le magnifique piédestal. » L'ensemble de l'ornementation du monument porte le caractère de Léopardi,

(1) Texte It., p. 265.

» de même que la conception et l'exécution, soit du cheval, soit du cavalier, » jusque dans la crinière bouclée, jusque dans le réseau puissant des muscles » et des veines, ont l'empreinte originale de Verrocchio [1] ».

P. Selvatico a écrit : « Je trouve un peu étrange l'éloge qu'a fait Cicognara de ce cheval ; encore un peu ce serait une critique, car il dit que, dans » l'énergie de son mouvement il a l'air de vouloir descendre du piédestal : » ce qui ne me paraît pas un éloge adapté à l'œuvre monumentale qui devrait » respirer la *magna tranquillitas*, que recherchaient tant les artistes grecs. Convenons toutefois avec lui que le mouvement en est juste, les proportions » grandioses sans l'ombre de lourdeur, l'anatomie bien comprise, et l'action » du cavalier propre à un homme revêtu d'une pesante armure [2] ».

Précédé, entre autres, par Donatello avec la statue équestre de Gattamelata *(v. fig. 200)*, épris de l'antiquité [3] mais ennemi de tout servilisme et recherchant avant tout une empreinte originale, Verrocchio surpasse ici tous ses rivaux par la verve artistique, la puissance du sentiment et la science de la forme.

Et, pour moi, dans le maître qui modelait l'imposante statue de Colléoni, il y a presque le savoir-faire et le sens artistique de l'immortel génie qui sculpta le Moïse du tombeau de Jules II : de Michel-Ange *(Buonarotti)* qui, lorsque mourait Verrocchio, faisait ses premières armes dans l'atelier de Ghirlandaio.

Parmi les signataires du testament de Verrocchio figure certain *Francesco di Lorenzo dell' opera, fiorentino*, le même, je crois, que le *ser franciscum de l'opera florentinum zoielerium*, cité dans l'acte testamentaire que faisait dresser, le 17 Mars 1485, Adriano Taiacarne, fils de Matteo da Levante Ligure, graveur sur pierres fines et médailliste, domicilié à Venise à S. Luca [4], peut-être parent de Battistino Taglia génois *maestro di fare cammei* qui, en 1488, travaillait pour le Roi de Naples, et de Giacome Taiacarne de Gênes que Leonardo Pesarese rangeait parmi les plus fameux graveurs sur pierres fines de son temps (1502).

Il est à supposer que Verrocchio amena à Venise quelques-uns de ses élèves ou garçons [5] et qu'on lui demanda encore d'autres travaux. C'est ce qui semble ressortir du texte de Vasari et notamment du passage suivant de la biographie de ce maître, où il est question de certaines études de cheval relatives sans doute en partie au groupe équestre de Colléoni : « Il y a plusieurs » dessins de sa main dans notre livre, exécutés avec beaucoup de patience et » très grand jugement, entre autres, quelques têtes de femmes avec grand air » et belles coiffures dont la beauté n'a cessé d'inspirer Léonard de Vinci. Il y a » encore deux chevaux avec l'échelle des dimensions et cintres pour les faire » plus grands, bien proportionnés et sans erreurs : et j'ai chez moi en relief de terre » cuite une tête de cheval imitée de l'antique, qui est une chose rare ; et plu-

([1] [2] [3] [4] [5]) Texte It., p. 265.

» sieurs autres dessins, également sur papier, figurent encore dans le livre
» du R. Don Vincenzio Borghini ; ... entre autres, le dessin d'un tombeau fait
» par lui à Venise pour un doge, et un tableau des Mages qui adorent le
» Christ ([1]), etc. ».

Quel est le doge pour lequel Andrea Verrocchio exécuta ce dessin (dont nous ignorons le sort) de tombeau, je ne le saurais dire. Peut-être était-ce l'ébauche d'un projet pour le monument de Giovanni Mocenigo ou pour celui de Marco Barbarigo.

Venise possède aujourd'hui indirectement un autre travail de Verrocchio dans la planche de bronze de la Descente de Croix, donnée en 1852 par le baron Malgrami à l'Église de S. Maria dei Carmini *(v. fig. 201)*.

Œuvre déjà vaguement soupçonnée de ce maître et que, par une fine analyse de comparaisons, Bode a pu définitivement lui assigner, relevant en outre que dans le côté droit du fond sont les portraits du petit Guidobaldo avec Federico, Duc d'Urbin, pour lequel il est par conséquent très vraisemblable que le bronze ait été exécuté et avant 1480.

Quoique ce travail présente dans les figures antérieures certains défauts de proportions, on n'en remarque pas moins la composition, les gracieuses et vives allures des anges aux côtés de la croix et l'habileté avec laquelle ont été gradués les divers plans.

Certains critiques qui déterminent d'ordinaire l'entité des influences en raison des répétitions ou des assimilations des sujets et des formes, comme s'il s'agissait d'Ecoles proprement dites, verront peut-être, dans le passage de Verrocchio à travers le domaine de l'Art Vénitien, comme l'apparition soudaine et rapide d'un météore. Mais, à mon avis, ne pas reconnaître l'influence exercée parmi nous par le chef-d'œuvre grandiose de ce maître, bien connu avant la fusion, reviendrait à nier l'action même du milieu ou encore à refuser à la lumière et à la chaleur toute énergie fécondante.

Et l'influence dut se manifester assurément en ranimant et en épurant de plus en plus l'esprit et le goût de nos artistes, en les poussant à l'émulation, à perfectionner leur talent, à regarder plus haut, et en les excitant à de nouvelles tentatives d'originalité.

Et c'est bien de cette façon que la manifestent et les Victoires et les Renommées que sculptait Rizzo sur l'Escalier des Géants, et les monuments Vendramin et Zanetti où l'art des Lombardo, comme par un nouvel élan, atteignit son plus haut degré.

Excepté ses services à la Monnaie, on ne sait rien de précis sur les travaux exécutés par Leopardi antérieurement au monument Colléoni et qui, aux yeux

([1]) Texte It., p. 265.

de la Seigneurie, le firent juger digne d' avoir la charge d' une œuvre si importante et préférablement sans doute à Bellano qui n' était pas, certainement alors, aussi âgé que l'a cru Vasari ([1]).

Outre le mérite artistique, ce qui doit avoir beaucoup contribué au choix de Léopardi, c' est certainement son habileté à modeler et à couler des pièces d' artillerie. Art qu' il exerca, je suppose, même à Ferrare pendant son exil et dans lequel il dut remplacer, je le soupçonne vaguement, le ferrarais *Magistrum Albergetum peritissimum et Excellentissimum Artificem conficiendorum tormetorum, passavolantorum et aliorum huismodi instrumentorum bellicorum,* qui, peu de temps auparavant, à savoir le 2 Mars 1487, avait été admis au service de la République de Venise, après la mort de Bartolomeo de Crémone bombardier ([2]).

Et ce que je dis relativement aux travaux militaires exécutés par Léopardi pour les Este, s' explique en quelque sorte par la teneur des sauf-conduits qu' il obtint du Conseil des Dix, et dans le premier desquels il est dit : *ut tali medio revocatur a mansione in urbe Ferrarie ad quam se reduxit et ubi non facit pro Dominio quod stet* ([3]).

A Alessandro Leopardi revient l' honneur du superbe et original piédestal sur lequel se dresse la statue équestre de Colléoni.

Et j'ai dit *se dresse* (grandeggia), car le motif architectonique choisi et les élégantes, quoique vigoureuses, proportions des masses n'amoindrissent, à l' œil, et aucunement les figures et même contribuent à les faire paraître plus grandes et majestueuses. La seule chose qui toutefois ici manque de charme, c' est la (dépendante) mutilation des chapiteaux.

La pensée de combiner, dans l' entablement, le bronze avec le marbre, concourt très bien à harmoniser le groupe avec son soutien ; et ces deux parties alors devaient former encore mieux un tout homogène à la vue, grâce aux dorures, outre le bronzes, appliquées aux chapiteaux, aux écussons, aux trophées et aux autres ornements sculptés dans le marbre.

Bon est le profil de l' entablement, et en général les sacomes (peut-être un trop fines dans la cimaise des piédestaux) sont groupées et animées avec beaucoup de savoir-faire.

Sage est le choix des décoratives des chapiteaux (v. Pl. 137 fig. 3) avec heaumes dans les abaques, dauphins à volutes et boucliers ([4]). Et Selvatico ([5]) avait raison de faire observer que le haut de l' ornement supérieur est « un » chef-d' œuvre de goût et de finesse exquise, comme de composition bien » choisie. En aucun cas ne pouvaient mieux convenir des armes disposées en » trophées et supportées par des chevaux marins ([6]) ».

Cet admirable piédestal, exécuté par un Vénitien, indique clairement le point où était alors arrivée chez nous l' évolution de la Renaissance, et c' était à

([1 2 3 4 5 6]) Texte It., p. 266-267.

bon droit que pouvait s' en énorgueillir Leopardi, quand il faisait graver ces mots sur la tombe de sa mère dans le premier cloître de S. Maria dell' Orto:

DOMUM . MATERNAM . ALEXANDER . LEOPARDUS
SUIS . Q . POS . AN . XV . POST . ILL . BARTOLAMEI . COLEI
STATUAE BASIS (*basim*) IDEN *(idem)* . OPIFEX MDX (¹).

Mais on chercherait vainement aujourd' hui ce sceau funéraire qui recouvrit plus tard encore les restes d'Alessandro, car, lors du vandalisme de 1818 qui a dispersé les ruines de ces cloîtres, cette auguste pierre, après qu' eurent été grattés les écussons et les ornements et effacée l' inscription, a été employée à je ne sais quel usage des plus vils . . . .

Il y a quatre siècles (le 27 Janvier 1496) le Conseil des Dix proposait: *Fidelis civis noster venetus magister Alexander Leopardus perfectissimus magister in sculptura et educendi ere: ita perfecit statuam q. illustrissimi Bartholomei Colleoni et equum ut ab omnibus magnis laudis ars et opera eius extollatur, et efficiatur dignus gratia hujus inclyti Dominii: que etiam sibi per Provisores nostros super hereditate ipsius q. illustristrissimi Bartholomei amplis verbis promissa fuit: Et tunc accidat, quod Silvestro filius q. Antonelli* († 1493) *magistri a stampis in cecha nostra, et ipse Alexander fuerint assumptum de respectu in cecha pro cuneis, seu stampis conficiendis: et Silvester debebat succedere Antonello patri: Alexander vero debebat succedere Luce Sexto, et ante mortem Antonelli: ipse Silvester fuit auctus in salario annuo ad ducatos centum, et mortuo Antonello remanserunt in Dominio nostro ducati septuaginta salarii sui: Alexander vero remansit cum ducatis triginta tantum de salario annuo: Ex quo petit ut de clementia hujus Consilii reducatur ad ducatos centum de salario annuo, sicut habet Silvester consotius suus: Et bene conveniat benignitati Dominii nostri et virtuti sue: de promissionibus sibi per Provisores nostros factis dare modum, quemadmodum aliis prestantibus sculptoribus, pictoribus et architectis fecit, ut possit sub umbra nostra vivere, virtutem adaugere, et Dominio nostro servire, propterea.*

Vadit pars (approuvée) *quod auctoritate hujus Consilii eidem Alexandro Leopardo augeantur illi ducati septuaginta in cecha nostra, quos habebat Antonellus predictus ultra ducatos triginta: ita quod deinceps habeat ducatos centum in anno et ratione anni: E moriente magistro Luca Sexto cui habet succedere per deliberationem hujus Consilii non abeat aliquid de salario ipsius Luce; sed illud remaneat in Dominio nostro. Verum obligetur idem Alexander quandocumque placuerit Dominio nostro facere portas eneas parte palatii nostri cum historiis et pulcherrimo opere: aut quandocumque aliud opus hujusmodi Dominio nostro gratum, dando eidem Alexandro Dominio nostro, ramem et quecumque alia fuerint ipsis operibus necessaria et opportuna* . . . . (²).

(¹ ²) Texte It., p. 267.

Mais s'il est regrettable que la République n'ait pas mis à exécution le projet de faire décorer les valves du grand portail de la Carta, nous avons, pour nous en consoler, un autre travail que la Seigneurie dut, à mon avis, et précisément alors, confier, au contraire, à Léopardi. Je veux parler des deux statues de bronze, dites les Vulcains *(mori)*, sur la Tour de l'Horloge (v. Pl. 110 et 111).

On vante à bon droit dans ces deux grandioses figures le naturel de la pose, et quoique exécutées peut-être un peu à la hâte et surtout pour être vues à distance, néanmoins relativement aux rapports et à la forme des membres et au goût élevé avec lequel ont été traités les détails, elles ne perdent rien, même si on les regarde de près, et à voir le caractère et la manière résolue dont sont modelées les têtes, on reconnaît sans peine un artiste qui doit avoir eu constamment sous les yeux la statue équestre de Verrocchio.

Les élégantissimes ornements de la cloche, fondue par maître Simone Campanato et montée là-haut, elle aussi, en Décembre 1497 ([1]), ont une telle intimité artistique avec ceux de l'armure de Colléoni et des harnais du cheval, comme avec les décorations des trois *mâts* des drapeaux, qu'ils permettent de supposer que Léopardi n'a pas dédaigné de mettre aussi la main à cette cloche.

Peut-être ce maître eut-il encore quelque part au groupe en fonte représentant la Vierge sur un trône avec l'Enfant bénissant, sur le balcon recourbé de la façade de la Tour; travail d'un mérite relativement secondaire, mais non dépourvu de mérite, surtout dans la tête de la Vierge.

Autel Surian. Il en est qui ont mis en avant l'hypothèse que la pala en bronze de l'autel érigé en 1493 par les soins du médecin Giacomo Suriano dans l'Église de S. Stefano (v. Pl. 75 fig. 2), pourrait être l'œuvre de notre Léopardi. Mais, en ce qui me concerne, je ne saurais en aucun point de ce médiocre travail retrouver le souffle, le goût, en un mot l'empreinte du grand artiste ; et même, outre le modelé énervé, il y a encore quelques défauts dans la conception de la forme; de même dans plusieurs têtes et surtout dans les extrémités. L'auteur inconnu de cette pala, si l'on en excepte un peu plus d'élégance dans les proportions et dans les draperies, ne se distingue et ne se sépare guère de certaines sculptures de l'autel et des ornements de la Chapelle Giustinian à S. Francesco della Vigna.

La République confia encore à Léopardi un autre genre de travaux très pénibles et non moins importants, dont il est question dans un passage des Diarî de Sanudo cité par d'autre écrivains: 1500 22 Juin — *in questo zorno a*

([1]) Texte It., p. 268.

Lio fo provado 15 pezi di artilarie fato per Sigismondo Albergeto, Alex.º di Leopardi, et Franc.º (vénitien) *et provato il basilisco è su la galia marzella dil trafego traza ballota di L. 100* (c'est-à-dire un projectile sphérique plein, d'une cinquantaine de kilogrammes) *à di rame miera 17* (poids de la bouche à feu équivalant à 8 tonnes).

Il ne faudrait pas croire cependant que dans ces travaux on ne mît à profit que la science mécanique et l'habileté des fondeurs; le goût du luxe artistique savait trouver partout à cette époque l'occasion et la place de se produire. Ainsi sur les engins de guerre l'imagination des artistes répandait les ornements à profusion, combinant de la façon la plus variée vignes, feuillages, fleurs, fruits, écussons enguirlandés, oiseaux, monstres, mascarons, saints, anges et autres figurines.

Une couleuvrine fondue vers cette époque était ornée du gracieux fragment avec petites têtes d'amours offert par Guggenheim à notre Musée Archéologique (v. Pl. 140 fig. 8); groupe expressif, exécuté avec beaucoup de bon goût et de désinvolture, qui certainement devait faire partie de quelque scène importante et dont on ne connaît pas l'auteur. Quoiqu' il ne soit pas indigne de Léopardi, je m'abstiens de toute supposition par défaut de points de comparaison, et d'autant plus, je le sais, que la République avait alors dans les arsenaux d'autres maîtres capables de traiter la figure et, entre autres, Speraindio Saveli ([1]).

Nous avons dit qu'en 1504 Antonio Lombardo et Alessandro Léopardi entreprirent ensemble les travaux de la Chapelle Zen à S. Marc et que l'année suivante Alessando se sépara de son compagnon, suivant Temanza, par suite de différends survenus entre eux; sans doute parce que le maître vénitien devait s'occuper de plusieurs autres entreprises.

Le 2 Mars 1506 M. Sanuto enregistrait la mort arrivée à Venise de Lorenzo Soarez *di Figarola orator dil re di Spagna.....* qui *si havia fato far qui una archa di bronzo bella, et mandata in Spagna* ([2]) dans la Cathédrale de Badajoz, et l'on se demande si cette œuvre ne sortait pas de l'atelier de Léopardi. Conjecture que plusieurs ont avancée, mais à laquelle je ne puis souscrire, manquant d'indications spéciales et d'éléments de comparaison.

Mats des drapeaux. Sanuto raconte encore que dans la matinée du 15 Août 1506 *fo compito di meter in piaza di San Marco li piedi, videlizet quel di mezo, di bronzo, fato per Alexandro di Leopardi, dove vanno li stendardi, li altri do si lavora. Et per colegio fo deputato a li stendardi sier Daniel Renier; erano procuratori di la Chiesia, sier Polo Barbo, sier Nicolò Trivixan, et sier Marco antonio morexini et cavalier* ([3]).

([1 2 3]) Texte It., p. 268.

Ces chefs-d'œuvre de fonte (v. Pl. 110 et 121) par les proportions solides et élégantes tout ensemble, par la grâce incomparable du mouvement ou jeu des profils, par la beauté des motifs ornementaux et par le goût infiniment exquis de l'exécution, suffiraient à eux seuls pour assigner à Léopardi l'un des rangs les plus élevés parmi tant d'illustres décorateurs qui florissaient à la Renaissance.

Les trois scènes représentées autour de la partie inférieure de ces piédestaux ont donné lieu à diverses interprétations ; mais en général le sens le plus vraisemblable est celui qu'admet Cicognara et qui suit: « Notre avis est » que, destinés uniquement à orner et décorer la place, ils étaient comme » le symbole de la puissance et de la grandeur de la République . . . . . » Sans variété dans les masses principales, les bas-reliefs qui entourent les » mâts dans le corps de leur soubassement diffèrent entre eux. L'un représente » les fruits de la terre transportés sur la mer par les Néréides et les Tri- » tons; par le moyen de la navigation libre et indépendante, les biens et » l'abondance se tirent d'au-delà des mers, et deviennent communs à tous » les peuples de la terre. Un autre bas-relief offre, placées sur trois vaisseaux, » la Justice, Pallas et l'Abondance, escortées d'éléphants, dauphins et chevaux » marins. L'artiste a fait preuve de la plus grande habileté, en associant à la » Justice l'éléphant, emblème de la force, de la prudence, de la tempérance, » et de toutes les vertus, qu'il n'a cessé de symboliser chez les Egyptiens et » depuis lors, surtout à l'époque indiquée par nous où les emblèmes, les allé- » gories et les devises étaient très en vogue et exerçaient la perspicacité des » lettrés et des artistes. Il adjoignit le cheval marin à Minerve, assise sur une » cuirasse, qui, tenant l'olivier et la palme, symbolisait moins l'étude que l'art » militaire ; enfin se rappelant opportunément que le dauphin, pour avoir sauvé » la vie à Alcyon, a toujours été l'emblème du bienfait, il l'attela au vaisseau » de la bienfaisante Abondance, comme étant celle qui apporte aux popula- » tions richesse et confort, en les sauvant du plus grand de tous les maux, la » disette. Dans le dernier il plaça le Dieu de la mer auquel un satire présente » les fruits de la vigne, assis sur le dos d'une bacchante marine, pour mon- » trer que, si Venise règne sur les bords de l'Adriatique, elle voit cependant » venir à elle, à titre de tribut, les dons de Bacchus des riches coteaux du » Véronais, du Vicentin et du Frioul » [1].

Le groupement des figures de ces allégories ne laisse rien à désirer et en particulier quant au but décoratif de remplir égalment les fonds ; la forme, d'ailleurs, des corps et même les divisions des draperies sont exécutées surtout de manière et sont quelque peu insipides.

Fièrement expressifs sont les trois lions symboliques ailés qui animent

[1] Texte It., p. 269.

d'une façon si magistrale et profilent chacun des mâts, et on admire surtout sur celui du milieu les médaillons avec portrait finement exécuté du Doge Léonardo Lorédan (v. la couverture de ce volume).

Les recettes de la Monnaie diminuant, le Conseil des Dix, par une délibération en date du 14 Mars 1506, donnait l'ordre de réduire de 100 à 80 ducats le salaire annuel de Vittore Gambello et d'Alessandro Léopardi.

L'année suivante, comme je l'ai déjà dit, Léopardi présentait un modèle pour la grande construction de la Scuola de Sainte-Marie de la Miséricorde considéré comme l'un des meilleurs ; mais qui à la clôture du concours fut relégué après celui de son nouveau compétiteur Giovanni Fontana.

En Mai 1509, l'armée vénitienne ayant été défaite dans les plaines d'Agnadello, les alliés de Cambrai envahissaient de toutes parts le territoire de la République, s'avançant presque en vue des lagunes.

A cette heure d'angoisse la Seigneurie toutefois sut bien se tirer d'embarras et mettre à profit les sentiments d'abnégation, la valeur et le savoir-faire des citoyens et de tous ceux qui étaient à son service. Et parmi eux assurément Léopardi ne fut pas le dernier ; et après la reprise de Padoue, sur les instances des Gouverneurs, il fut même envoyé en Novembre dans cette ville pour s'occuper des fortifications [1], dont le plan général avait été dressé quelques mois auparavant par Frà Giocondo.

Ce ne fut pas seulement à Padoue que Léopardi fut invité à donner des preuves de son habileté comme ingénieur militaire [2], mais encore à Trévise où il semble qu'il fut appelé en Août 1511 pour remplacer le même Religieux Véronais dont les derniers travaux n'avaient par satisfait la Seigneurie.

On fit encore une nouvelle brèche en Octobre 1510 au traitement des premiers maîtres de la Monnaie, le réduisant à 40 ducats annuels pour Léopardi, alors monnayeur des pièces de cuivre et à 40 pour Gambello.

L'épouvantable incendie du 10 Janvier 1514 qui détruisit un grand nombre d'édifices publics dans l'île de Rialto, à l'ouest du Grand Canal, obligea l'état à de très lourdes dépenses. On ouvrit de suite pour les nouvelles constructions un concours auquel prirent part divers architectes de mérite qui se trouvaient alors à Venise et dont Sanuto fait ainsi mention dans ses Diarî : 1514, 2 Mars — *Da poi gran Consejo si reduse il Principe con la Signoria in Colegio di Savij, et fanno sopra li desegni de la fabricha de Rialto, et aldito Alexandro Leopardi, qual vol far modello e cresser boiege e mior'ar de fitto la Signoria ducati...... Item....,* TOSCHAN, QUAL HA FATTO IL MODELLO DI LE CAXE SU LA PIAZA, DI LA PROCURATIA ; *poi Frà Giocondo e di alcuni altri per numero 7. Erano etiam li Savij sora Rialto et fu parlato molto sopra questa materia e nulla fu deliberato* [3].

([1 2 3]) Texte It., p. 269 et 270.

On fit ensuite des modèles de bois; mais ni Léopardi, ni Giovanni Celeste *Toscan*, ni Frà Giocondo ne remportèrent le prix et, comme nous le dirons bientôt, on choisit au contraire le projet d'Antonio degli Abbondi, dit *Scarpagnino*, proto dell' Officio al Sale.

Bronze de l'autel Barbarigo. A propos du monument érigé à la mémoire des Doges Marco et Agostino Barbarigo, j'ai fait connaître un document inédit d'où il ressort que les trois demi-reliefs en bronze (v. Pl. 114) qui, appliqués à une riche grille métallique, servaient autrefois de pala à l'autel de la Vierge dans l'arcade médiane de ce mausolée *(v. fig. 70)* furent exécutés et ajoutés en 1515 par les soins du noble patricien Vincenzo Grimani [1].

Il serait donc superflu d'entretenir le lecteur des conjectures hétéroclites émises relativement à l'auteur de ces travaux (aujourd'hui au Musée Archéogique) attribués par l'un à Antonio Rizzo et, ce qui est pis encore, par d'autres à la Scuola des Ghiberti; et c'est pourquoi je passe outre.

Remarquons dans le bronze supérieur représentant la Madone couronnée par le Christ et par le Père Éternel en Gloire, la bonne distribution des différentes figures, le sentiment et la grâce des poses.

Il n'y a rien de nouveau toutefois dans la manière dont le sujet est développé, et en laissant même de côté plusieurs exemples congénères offerts par de vieilles peintures (dont l'artiste du XVI[e] siècle, à cause d'ailleurs de la similitude du thème, ne pouvait certainement pas s'écarter) j'y retrouve des réminiscences du bas-relief en marbre sculpté vers la moitié du XV[e] siècle sur la grande porte *(v, fig. 203)* de l'Église de la Charité [2] où existait le susdit autel. Et, outre les trois personnages principaux, nous avons encore une preuve de ces réminiscences dans les deux anges musiciens des côtés, et en particulier dans celui qui joue d'une espèce d'instrument dit *Nymphal.*

Les figures de ce bronze, exécutées surtout de manière, ne sont pas cependant toutes proportionnées avec élégance, et moins de relief dans celles du fond aurait peut-être eu pour effet de faire ressortir d'avantage le sujet principal.

Meilleur sous ce rapport est le demi-relief de l'Assomption et en particulier pour le mouvement animé et gracieux des petits anges qui couronnent la Vierge et de ceux qu'on aperçoit en bas. Malgré ses ailes ouvertes je trouve peu équilibrée au contraire la pose de l'amour de gauche qui se tient debout sur les nuées: pose surtout cherchée pour la correspondance symétrique des lignes.

A cause d'une certaine ressemblance d'expression de deux ou trois figures, on a voulu supposer que le dernier bronze, à savoir celui des douze Apôtres, avait pu inspirer le Titien pour l'Assomption des Frari; noble création

(1 2) Texte It., p. 270.

dans laquelle, comme l'ont écrit Cavalcaselle et Crowe, se trouve résumée la puissante imagination de ce merveilleux génie.

Les bronzes de l'autel Barbarigo furent, il est vrai, terminés en 1515 et au contraire le tableau de l'Assomption ne fut commencé que dans les premiers jours de 1516 et terminé seulement en Mars 1518 (1); mais les analogies que l'on découvre dans ces deux œuvres sont toutefois si faibles et même, étant donné le même sujet et l'expression du même sentiment, elles paraissent surtout accidentelles et en tout cas si peu concluantes, qu'elles ne diminuent certainement pas le moins du monde le mérite du Titien.

P. Selvatico qui, contrairement à Cicognara, admirait dans les douze apôtres de ce bronze la grâce, la simplicité et la beauté des draperies, disait que « certaines poses ont quelque chose d'affecté, que telle autre fait songer au » mannequin revêtu sur compas d'amples draperies (2) ». Contre-critique non absolument exacte, car, s'il est vrai qu'on aperçoit çà et là un certain conventionnalisme de forme, il ne faut pas oublier d'un autre côté qu'il y a dans ces douze figures une telle vérité et finesse d'expression qu'on peut ranger ce bas-relief parmi les meilleurs produits congénères de l'Art Vénitien.

Le regretté Natale Baldoria, à propos de l'Église de Sainte-Justine de Padoue (3), émit timidement l'opinion que les bronzes du monument Barbarigo étaient l'œuvre d'Alessandro Leopardi; opinion que je partage pleinement parce qu'elle me semble jusqu'à un certain point confirmée par la comparaison avec les allégories qui ornent les bases des trois mâts pour drapeaux de la Place S. Marc. Allégories qui, traitées dans un but surtout décoratif, offrent néanmoins (dans la forme du nu des amours, dans les divisions des plis, dans la même mesure de conventionnalisme et dans la manière de modeler) des affinités avec les trois fragments de cet autel, où je retrouve également le procédé technique employé par Léopardi dans le corps des susdits mâts, et qui consiste à rendre les surfaces rugueuses en les pointillant avec l'extrémité de l'éclisse ou autre objet fin à section circulaire.

D'autres sculpteurs travaillèrent le bronze vers cette époque à Venise (4). Ainsi Andrea Briosco dit *Crispo*, le fameux Auteur du grand candélabre de la Tribune du *Saint* à Padoue *(v. fig. 204 et 205)*; et non seulement cette œuvre magnifique et les scènes qu'il eut à exécuter dans le Chœur de ce Temple *(v: fig. 206 et 207)*; mais encore celles qui ornaient autrefois (5) le monument qu'il avait fait pour la famille Dalla Torre *(v. fig. 16)* à S. Fermo Majeur de Vérone, si on les compare avec ses autres travaux, ne permettent plus aujourd'hui d'hésiter à lui attribuer les quatre petits tableaux de bronze représentant l'invention de la Croix *(v. fig. 208, 209, 210 et 211)* qui autrefois avec les deux valves de défense, peut-être un peu antérieures mais du même auteur (v.

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 270 et 271.

Pl. 141 fig. 1), décoraient l'autel où était le riche reliquaire d'argent et jaspe renfermant l'inscription de la Croix que Girolamo Donato offrit en 1492 à notre Église des Servites. Cicogna raconte que ce patricien fit encore ériger l'autel à ses frais; toutefois je crois que les quatre susdites scènes furent exécutées, sans doute en vertu d'un legs testamentaire, après sa mort arrivée à Rome le 20 Octobre 1511.

Lorsque, au commencement de ce siècle, fut décrétée la démolition presque totale de l'Église des Servites, ces bronzes et même celui de S. Martino *(v. fig. 212)* que j'attribue aussi à Briosco (1) et qui à l'origine se trouvait derrière le maître-autel, furent transportés à l'Académie des Beaux-Arts d'où ils passèrent au musée Archéologique.

On ignore au contraire quel est l'auteur des deux têtes de saints en bronze qui font aujourd'hui partie de la Collection Correr au Musée Civique *(v. fig. 213 et 214)*; travaux très estimables pour la forme et la netteté de la fusion, exécutés au commencement du XVIe siècle et probablement destinés a servir de modèles; mais, n'ayant aucune donnée, je ne saurais dire si, à l'origine, ils décoraient quelqu'une des nombreuses églises de Venise aujourd'hui démolies, s'ils sont venus à Correr d'une collection particulière ou de quelque autre ville d'où il a tiré d'autres objets métalliques de sa Collection; ainsi un buste juvénil de cuivre, esthétiquement peu recommandable, qui devait servir de soufflet à vapeur, attribué à Antonio Averlino ou Filarete.

Proviennent encore de Padoue divers bronzes de notre Musée Archéologique et, entre autres, un beau buste, qu'on suppose être le portrait de Scardeone *(a, fig. 215)*, le grand buste imité de l'antique de l'empereur Adrien et l'autre buste *(v. fig. 216)* magistralement modelé de Cérès (?); *un bue in scorcio mezzo rilevato di Piero (?) Vellano Padovano allievo di Donatello*; *altro pezzo pur di bronzo, di mezzo rilevo, con tre cavalli sellati coperti con suo strato, uno dei quali ultimo mangia la biava in un crivello tenutogli da un giovinetto. Gli altri due in moto di mangiar un fascio d'erba per terra,* fragment attribué par une erreur grossière à *Tiziano Aspetti Padovano; che tutti due (?) col suddetto Vellano insieme hanno fatte molte opere.* De même provenance est une statuette (imitation de l'antique) *nuda in piedi, di bronzo, bendata la bocca, senza braccia, con un cocodrillo fra mezzo le gambe* (2), œuvre qu'on attribue à tort, selon moi, à Bellano.

Il est difficile toutefois d'assigner avec certitude la paternité de ces œuvres et autres (3), et à ce sujet je ne puis qu'être très hésitant parce que j'ai de bonnes raisons de croire que, en fouillant avec soin les Archives de Padoue, on y trouverait bien des choses et qu'on serait amené à d'importantes rectifications ou modifications relativement à ce qui a été dit de l'Art Pa-

(1 2 3) Texte It., p. 271.

douan par rapport à l'architecture, à la sculpture et même à la peinture. D'ailleurs je ne voudrais pas sortir ici du cadre que je me suis proposé, en abusant de la liberté illimitée au point de vue du fond et de la forme, que m'a octroyée l'éditeur.

Alessandro Léopardi avait, comme je l'ai dit, pour compagnon dans les travaux de la Monnaie Vittore Gambello, connu surtout par ses médailles, et qui, malgré son talent, fut obligé, à la suite des réductions successives apportées à son salaire par la Seigneurie, de chercher du travail en d'autres lieux (1). Je le retrouve en effet à Rome où il fut, le 24 Juin 1515, nommé graveur de la Monnaie Papale, en même temps que Pier Maria de Pescia (2).

Un décret du Conseil des Dix en date du 30 Décembre 1517 le rappela cependant à Venise pour être maître des moules à la Monnaie avec le salaire de 80 ducats annuels et 60 autres à titre d'arrhes (3).

F. Sansovino disait à propos de notre Église de la Charité: « Dans le » premier cloître on voit deux tableaux de bronze en demi-relief dans le » tombeau de marbre placé en l'air de Briamonte, Capitaine illustre, dans l'un » desquels est un combat d'infanterie et un autre de cavalerie, sculptés par » Vittore Gambello (4) ».

M. A. Michiel (5) avait déjà parlé de ce monument, et dans une *Note* (ajoutée au Catastico de l'Église de la Charité dressé en 1548) d'*alcune Arche ch'erano in Claustro le quale sono state mosse via per fabricare* j'ai trouvé cités, entre autres choses, *dui cussoni di pietra viva nel muro, uno da cha Trevisan di quelli dal ligname, l'altro del Briamonte dal Gambello, la qual credo sia decaduta alla Carità.* Et sous l'indication des *Luoghi nei quali son sta messi in salvo alcune ossa cavate dalle ante ditte Arche per soddisfation de suoi parentj*, on lit que les ossements retrouvés dans le tombeau de Briamonte ont été transportés et enterrés dans l'Église près *dell altare da cha* Mocenigo.

L'erreur de Sansovino qui voyait dans Briamonte un *Capitaine illustre* vient très probablement des allégories guerrières de ces bronzes. Erreur, d'ailleurs, tirée au clair par Tassini, qui, en parcourant les registres de cette Église, a retrouvé tout d'abord la copie du testament fait en 1539 par *Briamonte di Gambello fo de M. Antonio zoielier*, qui ordonnait: *Volglio esser sepulto a la Carità ne la archa fatta nuovamente, dove se atroa el corpo e l'ossa del q.dam Vettor mio fratello,* décédé en 1537 (6).

Comme on le voit ensuite par l'apostille du testament original que le lecteur trouvera avec d'autres mémoires de la famille Gambello dans la *miscellanea de Documenti* (7), Briamonte mourut le 7 Mars 1540 et parmi ses héritiers figure Élisabeth, fille de son frère, Ruggiero, orfèvre, qui périt en mer vers la fin de l'année 1516 ou au commencement de 1517 (8).

(1 2 3 4 5 6 7 8) Texte It., p. 271 et 272.

Le susdit monument pensile des Gambello, dont Grevembroch offre un souvenir dans sa Collection de Dessins, n'existait pas encore en 1522 et la phrase *novamente fatta* qu'on lit dans le susdit testament de 1539 me donnerait à supposer que Briamonte le fit préparer après la mort de Vittore, le décorant des dernières œuvres de son frère.

Dans ces deux bronzes (v. Pl. 141 fig. 2 et 3) *Victor Camelius* fait preuve, soit dans la vivacité et la hardiesse de mouvement de la composition, soit dans la manière résolue du modelé, d'une habileté et d'une intelligence dont il ne semblerait pas capable si l'on ne tient lieu que des médailles qu'il a fondues ou frappées. Ce qui, à mon avis, contribua beaucoup à lui donner ces qualités, ce fut son séjour à Rome et l'influence des œuvres ou l'exemple des maîtres qui y avaient travaillé et y travaillaient encore.

Je ne prétends pas toutefois en conclure que les susdits bronzes soient exempts de tout défaut; il est même facile d'y rencontrer certains profils irréguliérs, des poses un peu forcées et académiques et des erreurs dans les rapports des divers plans et dans les proportions des figures, spécialement dans les membres supérieurs. Et même l'exécution, qui trahit un ouvrier habile à manier l'éclisse, laisse çà et là à désirer et en particulier dans les mains traitées un peu trop sans façon.

Par l'ensemble des corps, par le type et caractère des têtes, par certains détails anatomiques comme dans les muscles du tronc, des bras, des hanches, dans les jarrets, dans les péronés, par certains défauts d'interprétation de la structure des genoux, par la ligne interne des tibias et même par le modelé, le toucher et le degré de facture, ces bronzes, quoique de plus grandes dimensions, offrent de telles affinités avec certaines plaques ou *plaquettes* représentant les gestes d'Hercule attribués au pseudo-Moderno (v. Pl. 140 fig. 2, 3 et 4 et Pl. 142 fig. 3, 8 et peut-être encore 20), qu'il faut les considérer comme sortis du même atelier.

Et il me semble que ne s'écarte par trop des bronzes de Gambello, quoique plus largement modelé, celui que l'on voit aujourd'hui au Musée Archéologique (v. Pl. 140 fig. 9), dans lequel Vulcain prépare les ailes à l'Amour que tient Vénus ailée, au milieu d'autres Divinités. Sujet ou composition semblable au bas-relief simulé que Vittore Carpaccio peignit sur un édifice au fond de son tableau représentant les ambassadeurs d'Angleterre qui portent à leur Roi la réponse du père de Ste Ursule. Tableau qui fait partie de la précieuse collection de peintures exécutées par Carpaccio dans les dix dernières années du XVe siècle pour la confrérie de Sainte-Ursule, et qui se trouvent aujourd'hui réunies dans une salle spéciale de la Galerie R. de Venise.

Dans les divers papiers de Vittore Gambello que j'ai découverts aux Ar-

chives d'État, j'ai retrouvé aussi des esquisses à la plume; je donne le fac-similé de quelques-unes (1) (*v. fig. 217*).

L'Église de Sainte-Justine à Padoue. N. Baldoria (2), après avoir signalé le trop somptueux projet conçu par Sebastiano de Lugano pour la construction de la nouvelle Église de Sainte-Justine de Padoue, écrivait que le 12 Novembre 1516, ces religieux confiaient au sculpteur Andrea Briosco, très estimé encore comme architecte, un nouveau modèle et la direction des travaux. Ce modèle, (peut-être encore trop riche) ayant été détruit par un incendie, on en demandait un troisième en 1517 au bergamasque Andrea Gigliolo.

Les constructions restées sur ces entrefaites interrompues ne furent reprises que le 31 Janvier 1521 et 25 jours après les religieux appelaient pour un nouveau modèle et pour diriger les travaux notre Léopardi lequel approuvait tout ce qui avait été fait.

Mais celui-ci ayant manqué à la promesse de donner ce modèle achevé pour le mois d'Août de la même année, les religieux ne jugèrent rien de mieux à faire que de citer en justice l'architecte, qui du reste dans une protestation ironique et fière leur rappela que ce Temple était *la più degna e regolata fabrica facta in Italia za annj tresento.*

Le différend terminé, Leopardi reprenait les travaux auxquels il présidait encore en Juin 1522, c'est-à-dire peu de temps avant sa mort.

Je ne sais à quel maître fut confié le soin de continuer les travaux; mais en Juillet 1532 (à l'époque de la mort de Briosco) on choisit pour dix ans comme ingénieur Andrea Morone d'Albino, fils de Bartolomeo, auquel on doit certainement la partie de l'édifice qui s'éleve au-dessus des grands piliers, y compris les coupoles. La façade est encore aujourd'hui fruste et privée de toute décoration architectonique.

La structure de cette Église colossale est demesurément grandiose et les masses organiques et les éléments principaux qui la composent (*v. fig. 218*) offrent de tels rapports de caractère et de style avec S. Salvatore de Venise qu'il est facile de voir que les architectes de Sainte-Justine ont tiré grand profit de l'étude de cet édifice monumental. Mais dans l'Église padouane, comme le font justement observer Burckhardt et Bode « dans l'exécution, tous » les moyens employés ne sont calculés que pour l'ensemble, ce qui n'est déjà » plus le style de la première Renaissance (3) ». Et c'est pourquoi je doute fort que le modèle fourni par Léopardi n'ait dû subir d'importantes simplifications et modifications de la part des constructeurs qui lui succédèrent.

Parmi les différentes œuvres de bronze qu'on attribue à Alessandro Léopardi, citons encore trois grands piédestaux, destinés à recevoir les urnes des

(1 2 3) Texte It., p. 272.

votes du Grand Conseil, qui se trouvent aujourd'hui au Musée Archéologique; à lui appartient peut-être aussi le dessin, non postérieur à 1501, d'un riche candélabre avec l'écusson des Barbarigo, faisant actuellement partie de la splendide collection de dessins de la Galerie des Uffizi à Florence. Et d'après un document en date du 31 octobre 1486, que j'ai retrouvé, où il est dit *Alexandrium de lionpardis zoiolerium* ([1]), je soupçonne que, outre le commerce de bijoux ou pierres précieuses, il exerçait dès l'origine même le métier de graveur sur pierres fines.

Sur le registre des confrères de la Scuola de la Miséricorde décédés à Venise en l'année 1522 (*calendrier vénitien*) figure également le nom de ce maître distingué ([2]), mort par conséquent après Juin 1522 et avant Mars (1523).

C'était sans doute son frère ou du moins son parent, que ce Lodovico Léopardi orfèvre, que j'ai trouvé cité dans un document de 1493 ([3]) et dont la fille Angela, le 24 Mars 1509, encore du vivant de son père, recevait de la susdite Scuola une *grazia per Donzelle* ([4]).

Comme on le voit enfin par les *Estimi*, en 1538 demeuraient à Venise deux fils d'Alessandro Léopardi, nommés Niccolò et Massimo, dont le genre de profession m'est absolument inconnu ([5]).

BREGNO.

Monument de Benedetto Pesaro. F. Sansovino, parlant des tombeaux les plus remarquables de l'Église des Frari, écrivait: « la statue en pied de » Benedetto da Pesaro » († 1503) « fut faite par Lorenzo Bregno. Et le Mars » en marbre fut sculpté par Baccio da Monte Lupo Florentin; » ajoutant: « Be- » nedetto da Pesaro sur le portail de la sacristie élevé en son honneur avec » de très belles colonnes de marbre, duquel, étant Général de la République, » Isabellico raconte les nobles exploits ([6]) ».

C'est la première fois qu'il est question de Lorenzo Bregno, et quoique les inscriptions gravées en cet endroit portent l'année 1593, étant donné le mérite du travail, je me demande si la date ne se rapporte pas, non à la mort de Pesaro, mais à l'achèvement du monument.

En tenant compte du double rôle de ce mausolée (v. Pl. 108 fig. 2), dont la forme rappelle un arc de triomphe, si l'on a trouvé à louer l'ensemble et le mouvement élégant des lignes architectoniques, par contre les proportions des divers élements employés ne trahissent pas peu chez l'auteur

([1 2 3 4 5 6]) Texte It., p. 272 et 273.

l'effort pour alléger les masses au risque de les rendre trop maigres; ainsi très faibles sont les rapports entre les chapiteaux et les grêles colonnes du premier ordre, et mesquins sont les piédestaux cylindriques de l'attique sur lesquels les statues extrêmes ont l'air de faire de l'équilibre. Maigres sont également en général les profils, et en particulier les corniches, excepté celle du fronton qui par comparaison semble un peu lourde.

Bien appropriées et distribuées sont les diverses décoratives conduites en outre avec une très grande habileté de dessin; mais une certaine mollesse uniforme dans la manière de traiter les feuillages (qui rappellent beaucoup les décors des piedestaux de la Chapelle du Saint à Padoue) semble déjà indiquer qne l'art de l'ornemaniste pour ainsi dire énervé est à son déclin.

La pose du protagoniste, couvert d'une armure et d'un manteau, manque quelque peu de vie, et certainement le sculpteur n'a pas su s'identifier avec le caractère héroïque du personnage traité, si bien que, malgré la correction du modelé, ce travail ne s'élève pas au dessus de la médiocrité.

Quelle distance entre cette froide statue et l'imposante figure de Doge sculptée environ vingt-cinq ans auparavant par Pietro Lombardo pour le mausolée de Pietro Mocénigo!

Dans le monument Pesaro le nu de Mars, travail de Baccio da Montelupo [1], tout en n'étant pas une œuvre de premier ordre, mérite toutefois des éloges tant pour les bonnes proportions et l'intelligence de la forme, que pour la manière large dont il a été conduit.

La statue de Neptune, quoique un peu maniérée et moins remarquable, révèle toutefois une certaine influence de l'art toscan et est peut-être l'œuvre de Bregno.

Médiocre est la Madone avec l'Enfant dans le tympan, et c'est une chose tout à fait mesquine que le dévot à genoux sculpté en bas-relief dans le rond qui orne la face intérieure du jambage de gauche de l'entrée. Meilleure est la demi-figure en face qui rappelle assez bien un élève des fils de Pietro Lombardo.

Il y a dans cette Église un autre travail, que la partie statuaire et la manière de représenter et d'interpréter le sujet, non moins que le maniérisme de la forme, pourraient faire attribuer au même Bregno. C'est le **tombeau du Capitaine Melchior Trevisan** († 1501), dont il faut sans doute plus admirer la composition architectonique que les figures *(v. fig. 13)*, et auquel servent d'encadrement des décoratives à fresque pour la paternité desquelles, parmi tous les peintres célèbres qui fourmillaient alors à Venise, on est allé chercher le nom de Giacomo de' Barbari.

Les amours porte-écussons sculptés sur ce monument rappellent par la

[1] Texte It., p. 273.

forme du corps ceux (postérieurs de quelques années) du tombeau de Lodovico Pasqualigo dans la même Église *(v. fig. 117)*, qui pourrait peut-être appartenir à un élève de Lorenzo Bregno.

Monument Naldo. Sansovino dit que dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul « au dessus de la porte latérale du côté où est Orsino on voit la statue pé» destre de Dionisio Naldo de Brisighella († 1510) sculptée par Lorenzo Bregno, » et placée sur l'ordre du Sénat. Général d'infanterie, il se dépensa dans les » guerres avec tant de zèle au service de la République que le Sénat lui éleva » ce monument (1) ».

La statue en pied de Naldo qui se trouve sur la porte au midi du transept, n'était pas, à ce qu'il semble, encore terminée en 1515, et quoique plus élégamment proportionnée et quelque peu plus expressive que celle de Pesaro, elle n'est pas toutefois un travail qui certainement puisse longtemps arrêter l'artiste.

Peut-être appartient au même maître le groupe équestre en bois du **monument de Léopardo de Prato** (déjà en place en 1515) que l'on voit dans la même Église.

Et là encore, malgré le bras académiquement tendu avec l'épée au poing et l'armure, la figure du cavalier ne respire guère l'air martial; toutefois le groupe offre de grandes qualités de forme spécialement dans le cheval (2).

Comme le rappelle Sansovino (3), Lorenzo Bregno sculpta trois statues de grandeur naturelle pour le **maître-autel de S. Marina**, dont l'une a été perdue (?) en 1818 lors de la suppression de l'Église (4) et les deux autres; Sainte Madeleine et Sainte Catherine sont aujourd'hui sur les piédestaux polyédriques aux côtés du mausolée Vendramin *(v.* Pl. 95).

Dans ces deux statues, qui trahissent si évidemment un imitateur de l'antique et qui manquent prodigieusement de vitalité artistique, Bregno se rapproche des manières caractéristique d'Antonio et Tullio Lombardo, et relativement au modelé et au fini accuse ici plus qu'ailleurs une incontestable habileté.

Il semble, comme je l'ai écrit plus haut, (5), qu'on peut lui attribuer également la suffisamment bonne statue de S. Luc et les deux anges sur l'autel de la Chapelle Grimani à S. Giobbe *(v. fig. 111)*.

En 1518 les Procurateurs de l'Église de Saint-Marc commandaient à Lorenzo Bregno l'**autel de la Sainte-Croix** (6), que l'on voit encore aujourd'hui derrière le maître-autel au fond du chœur et auquel furent faites plus tard de riches additions de marbres et de bronzes.

La partie architectonique, dessinée et exécutée par Bregno, a dès lors

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 273 et 274.

presque entièrement l'empreinte de la période des *classicistes*. Puis relativement aux œuvres de sculpture il déploie là une manière un peu plus large et en particulier dans les draperies il accuse un faire plus libre, toutefois de convention et peu agréable. Bonne de facture est la tête du Père Éternel ; mais on cherche en vain le sentiment dans les statuettes de Saint Antoine et de Saint François où il semble presque devancer les travaux de la décadence.

Autels à S. Maria mater Domini. Lorenzo Brignono ou Bregno mourut en 1524, laissant pour tutrice de ses fils et filles, assurément mineurs, sa femme Madeleine qui le 4 Janvier 1525 vendait tous les ustensiles et les choses de l'atelier de Lorenzo, situé sur la limite de S. Giovanni Nuovo ou de S. Severo, à maître Antonio Minello di Giovanni de' Bardi, de Padoue, pour le prix de 126 ducats.

Minello toutefois s'engageait à compléter certains travaux non achevés de Lorenzo, tels que l'image d'une Madone pour l'Église de Montagnana et un ange suivant le modèle de celui déjà fait; se chargeant en outre de payer une dette de 25 ducats dont les héritiers de Bregno étaient redevables au noble Paolo Trévisan ([1]).

Il est donc facile de déduire de cette condition la vérité de l'assertion de Sansovino, que j'ai déjà indiquée, à savoir que Minello acheva de sculpter les figures de Lorenzo Bregno sur l'autel commandé à Santa Maria Mater Domini par le même Paolo Trévisan, fils d'Andrea.

Cet autel (v. Pl. 133 fig. 2) dont la structure suit un type déjà très en vogue alors, est bien proportionné dans l'ensemble, et même les ornements des chapiteaux sont bien traités. Là encore toutefois les profils sont quelque peu maigres et il faut surtout remarquer la suppression de la gorge dans la corniche sur laquelle retombe l'archivolte.

Relativement enfin aux figures, après avoir loué la correction de la forme et une certaine habileté à traiter les têtes, je n'y trouve plus rien d'important, et il n'y a pas autre chose à dire de l'auteur principal auquel même ce dernier travail ne donne qu'un rang secondaire parmi les artistes qui florissaient alors à Venise.

Pour des analogies architectoniques et ornementales j'ai adjugé à Lorenzo Bregno deux autres autels de cette Église, et je crois pouvoir encore lui attribuer les statuettes de la pala en marbre de la Chapelle à gauche du chœur ; statuettes que plusieurs, au contraire, voudraient exécutées en 1687.

Quels liens de parenté existaient entre ce maître et Gian Battista Bregno qui demeurait au même endroit et sur lequel j'ai donné çà et là quelques dé-

([1]) Texte It., p. 275.

tails, je n'ai pu le déterminer. Toutefois il me paraît très vraisemblable que celui-ci était le même *M.º Zuan Battista Bregno*, lequel, d' après Gonzati (1) devait en 1503 sculpter dans les panaches intérieurs de la Chapelle du Saint à Padoue *un prophète semblable à celui de Zuan Minello* (v. Pl. 31 fig. 1). Et si peu qu'on en puisse juger, il semble que sa large manière a quelque affinité avec le groupe du Christ priant sur la colline de Gethsémani qui se trouve sur le premier autel à gauche à S. Francesco de Ferrare. Autel, comme l'a démontré Cittadella (2), commandé en 1521 aux sculpteurs milanais Battista Rizzio fils de Bernardino et Cristoforo, fils d' Ambrogio, très probablement l' un des Brignoni ou Bregno d' Osteno qui travaillèrent à Ferrare (3). Parmi eux figure encore le maître sculpteur Antonio, fils de Pietro, qui en 1509 donnait en cette ville une procuration à *Magistrum Baptistam Brignonum sculptorem* à Venise, peut-être son frère, que je crois pouvoir, sans me tromper, identifier avec le susdit Gianbattista Brioni ou Brignoni habitant avec Lorenzo Bregno.

BARTOLOMEO BON BERGAMASQUE.

Temanza écrivail dans la *Vie* de Bartolomeo Bon: « La plus ancienne de » ses œuvres dont j' aie retrouvé trace, est la façade intérieure de l' **Eglise** » **de S. Roch** élevée en 1495. La chapelle majeure faite avec tribune, et les deux » latérales seulement furent dessinées par lui, et sont d' un genre simple avec » pilastres, et chapiteaux Corinthiens, qui nous indiquent un premier réveil de » l'Art. La nef de l' Eglise a été construite dans ce Siècle (XVIII) par Scal- » furotto architecte de mérite (4) ».

En effet l' inscription qui occupait à l' origine toute la frise de l'entablement de la vieille façade et qui après la reconstruction du siècle dernier a été transportée sur le côté-est, porte:

SVMMO ET EXCELSO DEO
DEVOTA HEC SCOLA PIE
VIVIT ET SANCTO ROCHO
HIC JACENTI EJUS PATRONO MCCCCLXXXXIIII (5).

Il est question de cette façade dans le panorama de Giacomo de' Barbari *(v. fig. 52)* et dans quelques inscriptions du XVIIIe siècle.

La riche porte majeure (v. Pl. 101 fig. 2), mutilée toutefois du frontispice ogival, et le contour à guirlande de la grande fenêtre circulaire se trouvent

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 275.

aujourd'hui sur le côté tourné vers la Scuola et sont des travaux, je l'ai déjà dit, dus à quelque bon ornemaniste lombard, peut-être à Giovanni Buora et à son compagnon Bartolomeo di Domenico. Et à cet édifice prit aussi part le tailleur de pierres vénitien Domenico dit *Moro* (1).

Les deux chapelles aux côtés de la grande furent (comme on le voit par les inscriptions) élevées en 1489 lorsque était Guardiano Grande de la Scuola de S. Roch Bartolomeo Marino qui contribua largement au développement de cette association (2).

En 1507 la tribune de la coupole manquait encore; aussi ordonnait-on le 4 Juillet de démolir le campanile préexistant qui entravait cette construction.

L'ordonnance de ces parties intérieures de l'édifice a un caractère grandiose et les différents détails architectoniques sont développés avec une certaine largeur de manière qui rappelle un élève de Mauro Coducci. Sobre est l'ornementation.

L'Église fut solennellement consacrée par l'Évêque Domenico Alerio le premier Janvier 1508.

Le 20 Août 1492, Bartolomeo Bon remplaçait en qualité de proto de l'Officio al Sale le défunt Niccolò Pain; mais comme il s'était déjà engagé à faire avec les galères le voyage d'Alexandrie, les Provéditeurs de cette Administration *avuto respetto ala persona sua quanto sia utele et possi esser utele sopra le galie di la nostra Illustrissima Signoria* lui accordaient *libera licentia al ditto suo viazo, et poi ritornar a far l'officio suo* (3).

Le 24 Décembre de l'année suivante voulant que fussent *conzadi li Nazarethi* (Lazarets ou hôpitaux pour les pestiférés) *per andar quelli a mal, non essendoli provisto ali concieri che necessario erano a far; et anchor volendo proveder ali depentori* (4) *lavorano alla Sala del gran Conseio .... la qual ei vede per ditti depentori esser per tal modo diducta in longo che tardi è per vederse il fin di quella*, on décidait *azonzer questi do cargi a ser Bartolomio Bon proto et sovrastante . . . di andar ogni volta sara di bisogno a ditti Nazarethi si vechio come nuovo, quando si lavorerano in quelli, . . . et deba solicitar cum ogni diligentia ogni giorno ala Sala granda di Palazzo et veder si li dipintori solicitano a lavorar. . . ., et haver deba per ditta caxon per sùa fatiga et spexe* 20 ducats par an outre les 90 de son salaire fixe (5).

En Juin 1496, maître Bartolomeo entreprenait un second voyage maritime sous les ordres du capitaine Melchior Trévisan, laissant provisoirement un autre maître à sa place de proto, peut-être Pietro Bon (6). Il est d'ailleurs probable qu'il revint à Venise à temps pour terminer les constructions de la Tour de l'Horloge, et, étant donné les attributions inhérentes à sa charge, je crois qu'il dirigea encore les restaurations du pavé de la Place.

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 275 et 276.

Cadorin et Lorenzi citent en outre plusieurs travaux que Bartolomeo Bon exécuta en 1509 comme proto dans le Palais Ducal à la Tourelle et à l'Officio du Collège des Blés (1).

Temanza (2) a écrit : « Quand on connaît la police intérieure de Venise, » on sait que les Procurateurs de S. Marc sont divisés en trois magistratures » distinctes, qu'on appelle Procuraties *de Supra, de Citra, de Ultra.* La plus » ancienne est celle *de Supra*; parce qu'elle remonte à la construction de » l'Église de S. Marc, dont les fondations furent jetées au commencement » du IXe siècle (3). Chargée de l'Église, des Places et constructions adjacentes, » elle a toujours eu à sa solde l'un des plus habiles Protes *(architectes)* de la » Ville. A la fin du XVe siècle, elle employait un certain Bartolommeo Go- » nella (4), dont je n'ai pu retrouver que de rares indications ; celles de son » testament (5) et de sa mort . . . . . Dans un livre des Archives de la susdite » Procuratie j'ai découvert l'inscription suivante : *Magister Bartolomeus Gonella* » *obijt die primo Junij 1505. Subrogavimus loco eiusdem magistrum Bonum in Pro-* » *thum nostrum* ».

Campanile de Saint-Marc. Le 12 Août 1489 *fulmen aereum ellapsum conflagravit piramidium sive fastigium campanilis divi Marci ligno cupro castamineo constructum, ita ut nulla pars superfuerit, quinimo totum excidit, conflata magna parte armature ignis ardore. Ex campanis septem solum remanserunt, quatuor tamen scoria quadam aspersae* (6).

Les travaux de restauration furent dirigés par Giorgio Spavento qui, je l'ai dit, exécuta aussi un modèle; mais autant qu'on peut le voir à certains traits, avec la date MD, du panorama de Venise (7) attribué à Barbari, dans les dernières années du XVe siècle, le campanile n'était encore recouvert que d'une modeste toiture en chaume, et le type même de la partie supérieure (qui rappelle une vieille construction) n'a rien à voir avec celui que l'on aperçoit sur d'autres gravures (sans date) dessiné approximativement dans la forme actuelle (*v. fig. 80 et 219*). Forme à mon avis provenant du modèle projeté par Spavento et non exécuté alors pour des raisons d'ordre économique (8).

Beaucoup plus graves furent les dégâts causés au campanile par le terrible tremblement de terre du 26 Mars 1511 (9), si bien qu'on dut immédiatement songer non seulement à une restauration, mais encore à la réfection de toute la partie supérieure, à commencer par la seconde fenêtre sous la chambre des cloches.

Et voici, sur la marche de ces travaux, ce que les Diarî de Sanudo nous offrent de plus important :

(1 2 3 4 5 6 7 8 9) Texte It., p. 276 et 277.

1511, 30 Mars. — *Sonò terza sul campaniel di san marco, perchè fu alquanto conzo con legnami per sonar, fin sia compito di conzar, e bisogna butar di sora a terra la cima e parte del campaniel fin a la seconda fenestra. Et la lozeta fo disfatto il coverto, et li patrizij se reduseranno a san Basso.*

Id., 9 Mai — *In questo zorno fo dato principio a discoverzer la zima dil campaniel di San Marcho, per riconzarlo, che per il terremoto si avia sfesso, et voleno conzar a banda a banda é spenderano più de ducati 3000.*

Id., 20 Juillet — *Item, el campaniel di S. Marco tuttavia si lavora e si mette quelle cornise atorno di marmo, sarà bello.*

1512, 8 Mars — *E da saper in questi giorni fo principiato a seguitar il lavor di la cima dil campaniel di San Marco del cornison in suso e fate le armadure alte, a questo cargo ser Antonio Grimani procurator qual a posto sopra questa opera ser Beneto Bon quondam ser Alexandro con ducati.... al mexe di salario ....*

1513, 6 Juillet — *In questo zorno, su la piaza di San Marco fo tirato l' Anzolo di rame indorado suso con trombe e pifari a hore 20; et fo butado via e late zoso in segno di alegreza che prego Idio, sia posto in hora bona et agumento di questa republica.*

1514, 5 Juin — *Il campaniel e compito di San Marcho et non maneha si non compir di indorar et adornarlo la cima che sta opera bellissima....* Enfin, comme le notait Marcantonio Michiel, en Octobre de la même année *compi de refarsi el Campanil de San Marco massimamente per opera et industria di misser Antonio Grimani et Procurator et fu dorada la cima, come solea esser avanti già, et alzado più di quello l'era avanti el terremoto dal qual tempo el fu cominciato el ditto a ribar et aggiontoli in cima ornamenti etc.* [1].

Je ne sais si le Benedetto Bon dont Sanudo fait mention en 1512 était autre qu'un préposé à la surveillance administrative des travaux, ou Bonetto Bon fils de Bono tailleur de pierres, ou encore Bonetto maçon, maîtres bergamasques probablement parents de Barlolomeo Bon dont j' ai retrouvé quelques vestiges [2]; certaînement au contraire il me semble que Bartolomeo, architecte de l' Eglise de Saint-Marc, doit avoir été l' architecte qui sut d' une manière si magistrale compléter cet édifice monumental peut-être en s' inspirant encore du projet de son prédécesseur Giorgio Spavento.

Et je trouve ici assez juste l' appréciation de Témanza quand il louait chez le constructeur, d' une part, l' habileté déployée pour vaincre les grandes difficultés matérielles inhérentes à la masse et à la hauteur [3], de l' autre l' artiste qui ne s' est pas noyé dans les minuties, qui a fait tout majestueux et de l' œuvre duquel *spicca quella sprezzatura, che si osserva nelle opere grandiose dei Romani* [4].

Malgré les critiques faites en dernier lieu par Selvatico, je ne crois pas que

([1 2 3 4]) Texte It., p. 277.

dans la chambre on ait pu tenir moins haute la corniche et moins robustes les pilastres angulaires sans nuire au caractère solide et sévère et à l'harmonie qui règne ainsi entre toutes les parties de ce monument.

Campanile de la Madone dell'Orto. A propos des campaniles élevés ou achevés dans la période de notre Renaissance, je ne saurais oublier celui de la Madone dell'Orto (v. Pl. I *fig.* 69 et Pl. II *fig.* 220). Remarquable par le caractère éminemment vénitien de son sommet à coupole, par le gracieux motif du tambour avec ceinture en parapets, par la manière élégante dont ces superficies courbes se rattachent et se combinent avec les frontispices à arc baissé de la chambre ajourée, proportionnée avec solidité, et enfin par la variété et le bon goût avec lesquels sont distribuées les décoratives soit de marbre ou de pierre, soit de briques ou de terre cuite, lesquelles par certaines réminiscences ogivales, je crois pouvoir l'affirmer, me semblent avoir été préparées peu de temps avant 1503, année où ce campanile fut achevé (1).

On ignore le nom de l'architecte auquel est due la partie supérieure (chambre, tambour et coupole); mais en tout cas il me rappelle beaucoup mieux l'influence ou les manières du bergamasque Coducci, que celles des Lombardo.

Plus simple et moins originale, mais solide, est la structure architectonique du **Campanile de S. Stefano.** *(v. fig. 221)* dont la foudre en 1585 incendia la partie supérieure détruisant les cloches et renversant la chambre, sur les bords de laquelle devait courir une corniche mieux proportionnée aux parties inférieures (2).

Il est presque superflu de dire que la mesquine et bizarre coupoline qu'on aperçoit aujourd'hui sur cette tour doit avoir remplacé quelque couronnement bien plus grandiose et élégant, projeté par le constructeur inconnu de la Renaissance.

Sans doute ce campanile fut terminé quelque temps après celui de la Madone dell'Orto.

Relativement enfin à nos autres édifices congénères élevés ou achevés dans la première moitié du XVIe siècle, ils n'ont guère rien de saillant, rien de particuler. Il n'en pouvait être autrement, car dans la forme de ces constructions si étroitement subordonnées à un seul usage déterminé, les architectes n'avaient pas de quoi déployer librement les ailes de leur imagination. Les conditions locales d'espace, le goût prédominant de l'ambient durent influer beaucoup sur la répétition ou le remaniement de plusieurs détails caractéristiques déjà en vogue aux époques antérieures.

(1 2) Texte It., p. 277.

Il me suffit donc de rappeler aux amateurs de l'évolution artistique de notre Renaissance les trois monuments les plus remarquables par le mérite et la variété de la forme; c'est-à-dire les campaniles de S. Pietro di Castello (v. Pl. 107 fig. 1), de la Madone dell' Orto (*v. fig. 220*) et de Saint-Marc *(v. fig. 219).*

Procuratie Vecchie. (1). Les chroniques rapportent que le riche Sebastiano Ziani, Doge de Venise de 1172 à 1178, fit élever sur la Place des édifices avec loges en forme de galeries, lesquels servirent ensuite d'habitations aux Procurateurs de S. Marc. Nous avons une idée de ces édifices élevés quand florissait le style veneto-byzantin par le tableau déjà cité de la procession peint en 1496 par Gentile Bellini (v. Pl. 109 constructions à gauche), et par le panorama de Giacomo de' Barbari (*v. fig. 80*); et c'est précisément vers l'extrémité orientale de ces constructions qu'on pratiquait en 1496 et 1500 des trouées pour y placer la Tour de l'Horloge et les deux ailes qui l'accompagnent.

Très lourdes étaient alors les dépenses que la *Procuratie de supra* devait supporter journellement pour les restaurations nécessaires de ces maisons qui comptaient trois siècles d'existence; aussi lorsque l'incendie de 1512 eut renversé plusieurs habitations se décida-t-on à *buttar abasso il restante, et poi fabbricarle tutte de novo* (2). Et comme le raconte Sanudo, en Février 1513 *di ordine di s. Ant.o Grimani proc. di S. M. fo principiato a ruinar le caxe su la piaza di la procuratia vicine al Relogio et a quelle si brusò, qual vol farle de novo et bellissime che sarà honor di la terra.* (3).

C'est à ces constructions que se rapporte sans doute le passage des Diarî de Sanudo en date du 2 Mars 1514, que j'ai rapporté page 269 en parlant de Léopardi, où, à propos des architectes qui avaient fourni les dessins des *Fabbriche de Rialto*, il est dit: *Item..... toschan, qual ha fatto il modello di le caxe, su la Piaza, di la Procuratia.* Par conséquent en 1514 le modèle des susdites Procuraties était déjà exécuté.

Quel était ce *toschan* dont Sanuto ne nous a pas dit le vrai nom, on peut, ce semble, le déduire des documents concernant l'érection de la Scuola de S. Roch dans lesquels est souvent cité un *Zuane Celestro ttoschan fo de ser Andrea* (4) ingénieur qui y exécuta des modèles et devant l'ingérence duquel Bartolomeo Bon en 1524 abandonna les travaux de la confrérie.

Vraisemblablement l'indication *toschan* provenait de la patrie de ce maître ou de son père; toutefois il est bon d'observer qu'il y avait alors plusieurs familles vénitiennes qui portaient ce nom ou peut-être encore ce sobriquet.

Voici maintenant sur les susdites constructions de la Place un document très important découvert per Cadorin (5).

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 278.

1517, 1er Septembre — *Nos Antonius Grimani, et Laurentius Lauredanus proc. eccl. S. Marci dedimus et concedimus laborerium infrascriptum magistro Guielmo et magistro Rocho lapicidis etc. . . . . videlicet :*

El se dechiara come i Magnifici procuratori hanno deliberato dar via i lavori, acadono in la fabricha de la piaza, de taiapiera. Et prima de la faza davantj volemo dar via a rason de duc. — el passo per longeza : et la sua alteza s' intenda un passo da alto fino a basso, et s' intenda de lavor tutte le piere vive d' ogni sorte che intrerà in dicta faza ; et quali maistri torra a far ditta faza sia obligado de lavorar le ditte piere segondo quelle de le prime case che sono fatte apresso el horologio ; et se obliga de far tuto quelo acaderà de taiapiera zoè lavorar ben et farla ben connetter per modo che stieno ben ; et cavar le sue grippie a busi et impiombar li suo ferramenti di ogni sorte dove li acaderà in dita faza per modo che stia ben ogni cosa . . . . Anchora si hanno a far li stafili con la sua mesola et quariselli segondo li altri batudi da ben a rason de lir. — per uno. Et poi far le fenestre de li mezadi sopra le botege secondo li altri che vardano sopra el portego con el suo remenati (arcs de décharge) *a lir. — per una, che per ogni doi n.º tre a lir. — al pede.*

Quod incantu facto, dicti magistri Guielmus et Rochus promiserunt et se obtulerunt accipere dictum laborerium et facere et laborare dictam faciem supradictam ad rationem duc. sexdecim pro quolibet passu ut supra designato. . . . .

Quod si dicti magistri et alii ipsorum non fuerint obedientes magistro Bono protho nostro sit in ipsius prothi facultate ipsos expellendi a laboreriis et allios surrogandi . . . . . .

1517 14 Décembre — *Praesentibus infrascriptis magistris Cl. d. Andreas Griti, et Laurent. Laured. dederunt totum laborerium ipso magistro Guielmo soli.*

Des conditions de cette adjudication quelques-uns ont cru pouvoir conclure que les premières maisons déjà bâties près de l' Horloge, proposées pour modèle, étaient celles du midi de la Tour, c' est-à-dire une des deux ailes achevées en 1506 ; mais il est aussi question dans le document des fenêtres des pièces sur les boutiques qu' on devait faire *secondo li altri che vardano sopra el portego con el suo remenati* ou arc. Pièces (entresols) qui manquent absolument dans les susdites ailes de la Tour (v. Pl. 110), car chez elles le portique a le plafond plat et non voûté ; aussi doit-on plutôt conclure qu'en 1517 une partie des Procuraties était déjà disposée et à mon avis sur le modèle de *Toscan* et par l' entremise de l' architecte Bartolomeo Bon, qui continua ensuite à avoir la direction de cette grande construction.

J' ignore le nom de famille et la patrie de maître Rocco désigné ci-dessus (1), dont le nom figure encore après sur les comptes de ces travaux et que l'on ne peut par conséquent identifier avec l'habile architecte et tailleur de pierres

(1) Texte It., p. 278.

vicentin Rocco da Tomaso qui en 1516 avait achevé l'édicule de la tribune de Sainte-Marie-Majeure à Spello (*v. fig. 222 et 223*) et qui ensuite travailla à Pérouse, à S. Severino, à Todi, à Fuligno et autres lieux voisins.

Il est, au contraire, bien plus facile de reconnaître quel était Guglielmo entrepreneur des travaux de pierre souvent cité sur les registres de la *Procuratie de Supra,* qui est appelé aussi une fois *fo Iacomo* et une autre *da S. Cassan* et par conséquent susceptible d'être identifié avec le bergamasque Guglielmo, fils de Giacomo, demeurant à S. Cassiano, dont le nom de famille était Grigi ou Grizi (1).

Il est également fait mention de lui ainsi : 1524, 10 mai — *Maistro Vielmo e Francesco* (son compagnon) *taiap.ri die aver . . . . per suo manifature de una nostra dona et uno san marco de marmoro messo sotto el portego per andar ala rezura* (ruga? *dele Caxe nove — ducati 4* (2).

Parmi les autres maîtres qui prirent part aux travaux des Procuraties je citerai : Francesco maçon, que je crois être Lurano, auquel on comptait le 1er Juin 1523 ce qui lui était dû *per fabricha nova per sua manifattura de passa 2218 muro la fatto nelle caxe 6 nove . . . . e per passa* 159 (278 mètres environ) *fondamenta* (3);

Les tailleurs de pierres, Alessandro (qui demeurait aux Ss. Filippo et Giacomo), Antonio et Giovanni di Andrea Gagini habitant au pont Foscari à S. Barnaba, le comasque Francesco de *Quaro* ou Quadrio, Silvestro, Lodovico Billieri habitant aux Ss. Apostoli et Simplicio dit *Moro*; est encore nommé Tomaso maître charpentier florentin dont j'ai parlé ailleurs.

En 1529 lorsque Giacomo Sansovino succéda à Bartolomeo Bon comme architecte de S. Marc, ces constructions n'étaient pas encore terminées. En 1532 on démolissait les dernières vieilles maisons et boutiques au fond de la Place sur le côté de l'Église de S. Geminiano pour les refaire suivant la forme des nouvelles Procuraties et six années après ce travail grandiose était finalement achevé.

La façade de l'édifice tournée vers le midi, quoique plus élevée d'un étage, toutefois par son portique spacieux (4) et ses balcons, rappelle dans le caractère général les constructions de Ziani ou pour mieux dire emprunte sa forme à l'idée d'avoir le meilleur point de vue sur les spectacles publics, fêtes et processions si fréquentes sur la Place de S. Marc. Aussi a-t-elle un caractère absolument vénitien et un aspect élégant et gracieux. Certainement à l'origine le premier étage devait paraître mieux proportionné avant les exhaussements successifs de la Place qui lui ont fait perdre une trentaine de centimètres de hauteur.

P. Selvatico faisait observer : « Le second et le troisième ordre se com-

(1 2 3 4) Texte It., p. 278-279.

» posent d'une série d'arcs moins grands à usage de fenêtres, supportée » par de gracieuses colonnettes corinthiennes cannelées, sur lesquelles repo- » sent les plus jolis chapiteaux que l'on puisse voir. A chaque arceau du » portique inférieur correspondent deux des supérieurs; disposition qui forçant » une partie des colonnes à poser sur le vide fait crier anathème aux défen- » seurs de l'art, qui n'affranchissent pas des règles même les plus belles con- » ceptions. . . . sur chaque ordre est un entablement que je ne dirai pas ma- » jestueux, comme le proclame Cicognara, mais qui sépare par un repos bien » coupé un étage de l'autre . . . . . Grandiose est la corniche qui couronne tout » l'édifice ; et le meilleur effet » (?) « est produit par les œils circulaires qui » éclairent les chambres du toit. Au dessus de la corniche court en guise de » crénelure une série d'acrotères auxquels s'entremêlent des vases, lesquels » ajouteraient à la beauté de l'édifice, s'il avait un moins lourd profil. Ce défaut » ne se remarque pas certainement dans les autres parties ornementales péchant » plutôt par la maigreur et par la monotonie. Dans tous ces nombreux petits » membres des corniches il n'y a pas assez d'uniformité, et parfois même il » y a confusion. Toutefois on admire le procédé de l'architecte qui a mis, » dans les architraves des trois ordres, les bandes inclinées en arrière, pour en » faire mieux ressortir la saillie ([1]) ». Selvatico faisait une autre critique relative au système si employé par nos architectes de la Renaissance qui s'arrangeaient de manière à ce que les deux parties supérieures des entablements intermédiaires servissent de parapet aux fenêtres ; mais si relativement à la signification rationnelle ordinaire de la frise qui indiquerait la hauteur du plancher, il a rigoureusement raison, je ne puis reconnaître la logique et l'excellencé du remède qu'il propose, qui est de faire courir dans la division de chaque étage l'architrave seule ou une corniche architravée et d'orner l'appui des fenêtres de balustres ou défenses en forme d'un véritable balcon, car de cette manière on aurait dû faire le sacrifice et des relations proportionnelles entre l'ordre inférieur et les deux autres, et de la solidité que présentent ainsi au contraire les entablements complets séparant *par un repos bien coupé un étage de l'autre.*

Une foule d'écrivains attribuent au compas de Guglielmo Bergamasque le somptueux **Palais Trévisan**, passé en 1577 aux Cappello, sur le Quai de la Canonica *(v. fig. 224)* ; mais sans le faire plus vieux d'une vingtaine d'années, comme plusieurs le voudraient, je trouve que les divers détails décoratifs, tels que les ornements en nielle, la manière de combiner les patères de marbres polycromes et les sculptures *(v. fig. 225)*, ont le caractère des œuvres vénitiennes exécutées dans les dernières années du XVe siècle ou tout au plus dans

([1]) Texte It., p. 279.

les premières du XVIe, c'est-à-dire quand Guglielmo n'avait pas encore certainement donné signe de vie.

La manière de profiler et certaines répétitions rappellent beaucoup mieux au contraire la Tour de l'Horloge et les Chapelles de l'Église de S. Roch et je ne crois pas du tout invraisemblable que Bartolomeo Bono y ait mis la main.

Si l'on a justement reproché à ce palais le défaut ou manque de correspondances entre les ouvertures du rez-de-chaussée et des étages supérieurs, et en outre l'insuffisant ou faible couronnement terminal, il faut cependant reconnaître que l'aspect en est grandiose et excellente la division des fenêtres des trois ordres supérieurs relativement bien proportionnés. Et il faut aussi noter l'emploi général des chapiteaux de type ionique; simplification classique qui, étant donné le goût local, doit être l'œuvre d'un architecte qui n'exerçait pas le métier d'ornemaniste. Probablement ici encore travailla quelqu'un des maîtres employés aux œuvres ajoutées à la Basilique voisine de Saint-Marc, où je suppose que Bon avait donné, même avant 1505, des preuves de son savoir-faire.

Témanza fait observer que « le riche et noble **palais public dit des** « **Camerlingues** (v. Il. 136 fig. 1) au bas du pont de Rialto ([1]), achevé en » 1525, au temps du Doge Andrea Gritti, porte le caractère de ce Guglielmo » Bergamasque. Les modillons qui sont son ouvrage l'indiquent merveilleuse- » ment, et de même l'ingénieuse distribution intérieure des Salles et Cham- » bres. Car, quoique le plan soit fort irrégulier, il a su en tirer le meilleur » parti possible ([2]) ».

Il peut se faire que Guglielmo des Grigi ait dû exécuter des travaux pour cet édifice; toutefois, *particulièrement dans les susdits modillons*, il me semble plutôt découvrir le caractère de Bartolomeo Bon, parent de Guglielmo, qui fut peut-être ici le collaborateur d'Antonio Scarpagnino et de plusieurs maîtres lombards auxquels il convient beaucoup mieux d'attribuer les ornements des frises à patères et festons, de certains ronds et en particulier des chapiteaux (v. Il. 138 fig. 3) dont plusieurs compositions bizarres ont fait croire à d'ignobles allégories.

Quoique plus somptueux et gai d'aspect que les voisines *Fabbriche Vecchie* de Rialto élevées par Scarpagnino après l'incendie de 1514, toutefois, excepté certaines parties telles que la corniche et la porte, cet édifice présente trop de défauts pour pouvoir retenir longtemps un amateur d'architecture devant ses façades. Les entraves ou les conditions d'espace et d'usage imposées au

([1] [2]) Texte It., p. 280.

constructeur étaient telles que l'œuvre n'a pu être que disparate, et malgré ses bonnes décoratives, en effet, elle n'a qu'une valeur secondaire.

La scuola grande de S. Roch (v. Pl. 131). Après avoir triomphé de grandes difficultés pour l'acquisition et l'usage de certaines maisons et du terrain pour la construction d'une Scuola, en 1516 les chefs de la Confrérie de S. Roch (1) décidaient d'inviter *il proto dei Signori Procuratori de missier S. Marco, mistro Bon e darli l'incarico di proto di detta fabbrica senza salario alguno, ma solo in donarli una gentilezza come parerano ad essi.* Le Guardiano Grande était alors Giacomo Dragan gastaldo des procurateurs *de sopra* et *compère,* comme le rappelle Cicogna (dans ses notes inédites), de Bartolomeo Bon.

D'après l'abbé G. Nicoletti, qui a recueilli dans une bonne monographie une foule d'indications sur cette Scuola (2) « Dans les années qui s'écoulèrent » de 1516 à 1524, maître Bartolomeo s'occupa et avec amour et zèle de faire » les fondations et de construire la première partie du bâtiment consistant dans » la salle du rez-de-chaussée (*v. fig.* 226 et 227), et l'architecte et le surin- » tendant de la construction, loin d'avoir ensemble la moindre difficulté, fu- » rent toujours, pendant ce laps de temps, parfaitement d'accord.

» Pour quelles raisons la mésintelligence se mit-elle entre eux, pour » aboutir au renvoi définitif de Bon architecte de la Scuola, l'absence totale » de documents ne m'a pas permis de le déterminer. Il est certain toute- » fois que les choses prirent une tournure assez aigre, puisque nous voyons, par » décision du 12 Avril 1524(3), le Guardiano Grande avec Banque et procura- » teurs de la bâtisse, inviter maître Bono à donner *dans le délai de quatre jours » les mesures justes du montant des portes des escaliers;* et le 18 du même mois » il était invité de nouveau à *obéir* au commandement du 12 courant, sous peine » d'être remplacé par un autre architecte qui continuerait les travaux; et le 20 » Mai, même année (4), vu que *mistro Bon proto non aveva dato le misure giuste » del portegal sopra il rio* COME CHE È IL MODELLO NOSTRO *anzi quelle aver date » a modo suo con grandissimo danno della Scuola nostra, fo fatto intender al dito » mistro Bon che ozi el dovesse venir ala Scuola nostra, et el dito mistro Bon rispose » haver dato le misure giuste, et chel non veniva et che se i voleva far cosa alguna » che i vardasse ben, et non è venuto.*

» Après cela nous trouvons, le 3 Juin 1524, une autre décision approuvée » par vingt voix contre une, réglant que *essendo stato mistro Bon contrario al » voler governar la fabrica nostra a modo suo per qualche suo disegno, per esser stato » disobediente et mal solleciti, el dito missier Bon sia chasso da nostro proto et che » più el se abi a impazar in cosa alcuna nelle cose nostre.*

» Les menaces de maître Bartolomeo obligeaient les chefs de la Con-

(1 2 3 4) Texte It., p. 280 et 281.

» frérie de se préparer à aller devant les tribunaux, et le Guardiane Grande mettait aux voix une motion, qui fut acceptée, de prélever sur la caisse de la » Scuola des fonds disponibles pour faire face aux frais du procès, que voudrait intenter l'architecte maître Bon.

» Toutefois les menaces de Bon n'eurent pas de suite, bien content d'avoir » renoncé à une charge, qu'il aimait à la vérité et qui était pour lui honorable, mais qui lui devenait odieuse par l'acceptation d'ouvriers trop intéressés, parce qu'il ne pouvait plus alors évoluer librement dans le domaine de l'art ».

Mais la vraie cause des difficultés survenues entre la Scuola et Bon, j ai pu la découvrir dans l'introduction de *Zuane Celestro ttoscan* qui, précisément la même année, délivrait deux quittances, la première (7 Février) de 40 ducats reçus en plusieurs fois *a contto del marchado* de son *primo modello* et la seconde (5 Mars) de 10 ducats *per resto e saldo del suo primo modello e de la ordenazion de la schala fatta de legname* au même lieu. *Premier modèle* de l'escalier approuvé en 1523,

En outre, le 1er Janvier 1525 *Zuane Celestro* recevait 10 autres ducats que les chefs de la confrérie avaient résolu, onze jours auparavant, de lui donner pour avoir, disaient-ils : *adoperato con grande aflizion in la fabricha nostra e ne ha ineliminato dj moltj errorj i qualj cauxavano in detta fabricha in el ttempo che m.ro bon erano proto con el qual era in qualche contenzione.* Laquelle somme il déclarait recevoir pour ses *fatige Ett invenzione fatte a dechiarir el modo del coverzer della schuola e desegnarlj el modo del porttegal sora Canal Ett el prinzipio di porttalj*, déclarant toutefois ne vouloir *piuj servir a deschrizion* (1).

A Bartolomeo Bon (que je regarde toutefois comme l'auteur du plan primitif de la construction non encore fait le 8 Octobre 1516) sont dus par conséquent les fondations, le soubassement extérieur et la salle du rez-de-chaussée qui, par sa division en trois nefs, par les agiles soutiens et le plafond à travaisons découvertes, rappelle si bien la Scuola de S. Marc; et de lui sont encore les élégantes baies de la façade et du côté qu'on ordonnait, précisément le jour de son renvoi, de reproduire aussi à l'autre extrémité de la salle sous le portique dont l'exécution était confiée au nouvel architecte Santo Lombardo.

Nous voyons en outre par un document (*E*) qu'en 1519 était déjà construite la petite salle destinée à l'Hôtellerie, sous laquelle est le passage, avec plusieurs sépultures de confréres, décoré à l'extérieur vers l'Église d'un bon contour de porte peut-être sorti du compas de Bon.

Parmi les différents maîtres qui travaillèrent à la Scuola sous les ordres de cet architecte (2), je citerai les tailleurs de pierres, Fraziolo di Pietro des Grigi (3) que je crois parent de Bon et de Guglielmo bergamasque; Giacomo

(1 2 3) Texte It., p. 281.

frioulan, Silvestro di Giacomo Domenico dit *Corin* peut-être de la famille des Buora ou leur élève, Ambrogio, et le lombard Francesco di Cola, ornemaniste, qui eut aussi une grande part aux décorations de la Chapelle du Saint à Padoue. N'oublions pas maître Girolamo Graziabona, qui sculpta les doubles modillons sur bois sur les colonnes de la salle inférieure et exécuta plusieurs autres travaux sur bois.

Enfin, sur les registres et le brouillon des reçus, je trouve cités comme fournisseurs de pierres Giacomo di Marco, Andrea Buora et Giovanni d'Andrea Gagino.

Le maître-autel de S. Roch (v. Pl. 132 fig. 1). Sansovino, décrivant cette Église, dit que le corps du saint patron fut « placé sur le maître-autel dans un » très beau tombeau de marbre, aux côtés duquel furent sculptées les deux » statues de marbre, isolées, de S. Sébastien, par Mosca artiste distingué de son » temps. Et le saint sur le tombeau de S. Roch le fut par Bartolomeo Bergamasque (S). » Affirmation qui apparemment ne semble pas répondre aux documents concernant cette œuvre et dont je donne ici le résumé.

Par suite de la délibération prise le 8 Juin 1516 d'élever dans le chœur une pala d'autel pour y placer le corps de S. Roch, la Confrérie fit exécuter *piuj modelj a piuj maistri ttagia pieri;* parmi ces modèles on choisit celui qui avait été fait par le bergamasque Venturino Fantoni (1). Le 29 Mars 1517 étaient approuvés les négociations et marchés passés avec ce maître qui s'engageait, moyennant 350 ducats, à exécuter l'autel *avec 7 figures de marbre,* la confrérie gardant à sa charge la dépense de *lj do colonj*, des pierres et des marbres, l'artiste toutefois s'obligeant à ajouter ou retrancher certaines choses au gré de Bartolomeo Bon architecte auquel était d'ailleurs accordée la permission de dépenser en plus 25 autres ducats.

Cette phrase du contrat *senza lj do colonj* est obscure ou équivoque, et je ne sais s'il s'agit de deux colonnes seulement ou plutôt de deux ordres d'entre-colonnes.

Comme on le voit par l'inscription au-dessous de l'urne, en 1520 l'autel était déjà en place; mais non achevé, et même il ressort du rapport du procurateur des constructions que le 16 Février 1521 (1520 *more veneto*), outre les ornements, les chandeliers, les dorures et autres choses accessoires, manquaient encore les quatre statues de marbre que devait faire *m.ro Venturin taiapiera le qual tute* il était toutefois *in bon termene de chonpirle.* Dans ce mémoire le procurateur déclarait encore qu'il fallait *far altre figure de sopra l'altar zoe uno christo di razi* (avec rayons) *a mezo con una nonzia* (Annonciation) et *lanzolo per banda de malmoro respondente al ditto* Christ (à la place duquel on sculpta la demi-

(1) Texte It., p. 281.

figure du Père Éternel en Gloire), puis deux autres en marbre pour chaque côté des niches déjà préparées ([1]).

Cette dernière proposition ne fut pas, certainement pour raisons d'économie, approuvée et la place des quatre statues reste encore inoccupée; on commanda au contraire les susdites petites figures des côtés et au dessus du fronton pour lesquelles maître Venturino recevait, le 24 Avril 1524, le montant de ses honoraires ([2]).

Il semblerait donc qu'il faille attribuer tous les travaux de sculpture de cet autel à Fantoni aidé de ses fils Giovanni, Bernardino et spécialement par Giacomo dit encore *Còlonna* lequel eut à faire d'autres travaux pour la Scuola de S. Roch vers 1532 ([3]).

Il faut également attribuer à cet artiste distingué qui travailla aussi plus tard à Bologne et auquel on attribue les décorations (1536) de la Chapelle de la Conception à S. Mercurial de Forlì *(v. fig. 228)*, une statue de Christ montrant la plaie du côté *(v. fig. 229)*, qui se trouve auj. à la Galerie R. de Venise et provenant de l'église supprimée de Ste-Croix de la Giudecca; Sansovino la désignait ainsi: « le Christ en marbre presque de deux bras sur l'au-» tel de gauche, est l'œuvre de Giacomo Colonna ([4]). » Statue assez peu expressive, toutefois bien proportionnée et exécutée avec soin.

Mais, pour en revenir à l'autel de S. Roch, il ne me semble pas improbable que Venturino Fantoni, entrepreneur de l'œuvre, ait employé, outre ses deux jeunes fils, quelque autre maître uni en société avec lui (cela se faisait fréquemment alors), et peut-être avec Gianmaria Mosca padouan ([5]); de là l'assertion de Sansovino qui, relativement au caractère de la Statue de S. Sébastien, ne me paraît pas trés éloignée de la vérité.

Quant à Bartolomeo bergamasque désigné explicitement par Sansovino lui-même comme l'auteur de la statue de S. Roch debout sur l'urne, il ne faut pas oublier que tous les écrivains ont voulu l'identifier avec Bartolomeo Bon architecte de cette Confrérie et de la Procuratie de S. Marc, qui du reste sur aucun document ne figure comme maître de sculpture. Identification que je ne crois pas devoir accepter même pour le fait que je vais exposer.

Autel de Verde della Scala (v. Pl. 112 fig. 1). En 1523 les Procurateurs *de Citra* décidaient d'élever dans notre Église de Ste-Marie-des-Servites un autel commandé par Verde fille de Martino della Scala, veuve de Nicolas d'Este marquis de Ferrare, morte à Venise en 1394. Le travail de cet autel, excepté la statue de la Madeleine, fut confié à Guglielmo des Grigi, selon le dessin qu'il en avait fourni et le modèle de Biagio de Faenza sculpteur.

Par les clauses du contrat en date du 6 Décembre 1523, *presente maistro*

([1 2 3 4 5]) Texte It., pag. 281.

bom protto de i signor procuratory dela giesa de Saint-Marc *e parente del ditto maistro vielmo*, celui-ci s'engageait à travailler avec quatre ou six maîtres, *cum ogni solizitudine.* Maîtres dont voici les noms: *Alessandro tajapiera lavorava de intajio neloa sepoltura* ancienne devant l'autel, *Zacharia da Lugan tajapiera* qui le 12 Décembre 1523 recevait le premier paiement; *Bartolomio Garbin, Francesco, et Nicholo* tous les trois *segadori, Francesco depentor a Santa Maria mater domini* (lequel en 1524 en peignait *intorno dito altar . . . alcune soaze et cornixon con algune spolgie di chiaro et schuro con animali et campo azuro), Donado da Bergamo indorador Martin christaler e Maistro Bortolamio di Francesco da Bergamo schultor* habitant à *Santo Apostolo.* Et c'est précisément avec ce sculpteur que le 21 Août 1524 la Commission Verde passait contrat pour la susdite statue de Sainte Madeleine qui devait être *longa pie 5 1/ inzercha* et *aver el conzier del capo in chaveli legadi et non zo per spalla, con el suo vaseto in mano, vestida con drapi largi a lantiga secondo la forma de uno modelo ha fatto di chrea, de la qual figura* le prix fixé fut de 40 ducats non compris le marbre acheté le mois précédent et provenant du Palais Ducal (1).

L'Église des Servites ayant été supprimée dans ce siècle, l'autel a passé à celle des SS. Giovanni e Paolo, et la Statue de Sainte Madeleine, qui fut remplacée par un S. Jérôme d'Alessandro Vittoria, a été au contraire mise dans la niche centrale d'un autel de la Renaissance (v. Pl. 134). Dans cette figure, outre certaines tendances au conventionnalisme du temps, on remarque, il est vrai, plusieurs défauts dans les proportions et dans les jambes et dans le bras gauche; mais grandiose en est l'aspect et surtout la tête est remarquable en ce qu'on y voit l'inspiration de l'antique et qu'elle a été traitée avec beaucoup d'habileté (2).

Et voici, à mon avis, le Bartolomeo Bergamasque auquel Sansovino faisait allusion en parlant du maître-autel de S. Roch (3); maître qui travailla également à S. André de la Chartreuse (4) et qui dans les documents n'est jamais confondu avec Bartolomeo Bon indiqué au contraire sous le titre d'architecte de l'Église de Saint-Marc et qui demeura à S. Geminiano et aussi à S. Samuele *su el terren del Duca de Milan* ou dans la Cà del Duca, dans une partie des lieux où Le Titien en 1514 avait ses modèles pour le tableau de la Salle du grand Conseil, lieux restaurés en 1528 (5).

L'ensemble architectonique du riche autel de S. Roch est assez satisfaisant surtout dans le corps médiane. Peu imitable toutefois l'exemple de l'attique avec les grossières colonnes ioniques surmontant l'ordre Composite. Un peu faible ou maigre est le couronnement terminal et au contraire trop saillant est celui du premier entablement dont l'architrave avec ses bandes très inclinées se profile en outre désagréablement.

(1 2 3 4 5) Testo It. pag. 282.

L'urne et les niches semblent quelque peu sacrifiées.

Enfin quant à la partie statuaire excepté peut-être le nu de S. Sébastien, du reste honteusement tordu, il y a peu de chose qui puisse attirer l'observateur, autant que les défauts de forme ou d'exécution, que le manque d'originalité et de vie, le monotone maniérisme niveleur qui distingue si particulièrement nos cinquecentistes, qui réduisit le grand art de la sculpture au rang de spéculation purement décorative, de remplissage superficiel.

Bartolomeo Bon, membre des Confréries de Sainte-Marie della Carità et de S. Marc, mourut le 15 Mars 1529 (1) et, comme le rapporte Témanza, le 7 Avril suivant, les Procurateurs de S. Marc choisissaient pour architecte Giacomo Sansovino avec le salaire annuel de 80 ducats (2).

Je ne sais rien autre chose de Bon, inscrit parmi les citadins vénitiens, ni de sa famille. Toutefois je crois pouvoir affirmer qu'il avait ici, outre Guglielmo des Grigi, d'autres parents parmi les divers maîtres bergamasques appelés Bon, et dont nous retrouvons la trace dans les documents de ce volume, entre autres, un Alessandro Bon, tailleur de pierres, qui en 1549 était en relation d'affaires avec la susdite Confrérie de S. Roch (3).

LE SCARPAGNINO.

Nous n'avons pas, sur Antonio Abbondi, tailleur de pierres, équarrisseur et architecte, connu jusqu'à ce jour sous le nom de *Scarpagnino*, d'indications antérieures à 1505, c'est-à-dire quand il fut nommé surintendant de la reconstruction du Fondaco dei Tedeschi à la place de Giorgio Spavento (4).

Il est toutefois bien logique de supposer qu'il devait avoir déjà donné des preuves de son savoir-faire et telles qu'elles lui valurent à peu de temps de là d'être préféré aux autres maîtres par la Seigneurie pour l'emploi d'architecte de l'Officio del Sale à la place de Bon.

Les constructions du nouveau **Fondaco dei Tedeschi** furent terminées en 1508 (5) et suivant ce qui avait été réglé d'après le modèle de Girolamo, allemand *intelligent et pratique*. Modèle qui fut choisi tant pour *la gran defferentia de spesa*, relativement aux autres projets présentés, et pour *satisfar a la grande instantia facta per li Mercadanti di esso Fontego*, que pour la noble *et ingeniosa composition et constitution de quelo, come per la quantita et la qualita de le camere, magazeni, et botege*, dont la location pouvait fournir *bona suma de danari*.

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 282 et 283.

D'ailleurs le Sénat ordonnait (19 Juin 1505) *che la fazza et riva da la banda davanti non sia in parte alcuna alterada, nè mossa, immo sia facta et reducta secundo la forma de esso modelo, tuta volta chel non se possi ussir piu fuori in canal grando cum li scalini de le rive, de quelo è al presente la fondamenta: et alterius dove da basso sono magazeni da la parte de fuori redur se debi tante botege et volte come stano nei altri modeli: nè si possi in esso Fontego far cossa alcuna de marmoro: nè anche lavoriero alcuno intagliado de traforo, over altro per alcun modo; ma dove lacadera, far se debi de piera viva batuda de grosso, et da ben sicome sara bisogno* (1).

Ce grand édifice, construit plutôt irrégulier avec beaucoup d'intelligence relativement à l'usage auquel il était destiné et à la place disponible *(v. fig. 231 et 232)*, se fait d'ailleurs remarquer soit par la vaste cour avec plusieurs ordres de loges ou galeries supportées par de hauts portiques (2), soit par sa façade donnant sur le Canal, dont les lignes et les divisions symétriques ne manquent pas, dans leur simplicité, d'une certaine élégance. Et ce qui contribue à lui donner de la vie, c'est la gigantesque entrée du quai et les balcons qui s'avancent aux extrémités.

Excepté par la répétition des ordres, cette façade, avec son débarcadère flanqué d'ailes, autrefois surmontées de tourelles (démolies en 1836) qui en allégeaient jusqu'à un certain point l'aspect, et avec les crénelures décoratives qui la couronnent, rappelle l'empreinte caractéristique d'une foule de vieilles constructions vénitiennes, à en juger par le panorama de Giacomo de' Barbari, encore existantes en 1500.

Il y a peu à dire au contraire des détails architectoniques qui spécialement dans les modénatures pèchent quelque peu par la sécheresse.

Riche et suffisamment bonne est l'entrée de terre sur laquelle retombe peut-être trop l'attique *(v. fig. 233)* dont le lion symbolique a été refait il y a quelques années, et un peu faible apparaît au contraire le développement des chapiteaux; particularité distinctive des autres œuvres du Scarpagnino.

Mais ce qui à l'extérieur du nouveau Fondaco devait autrefois attirer surtout les regards, c'étaient les nombreuses décorations picturales exécutées aux frais de l'État par Giorgione et le Titien. Précieux travaux dont il ne reste malheureusement presque plus rien aujourd'hui et cela non seulement par suite de l'humidité et de l'air de la mer, mais aussi par suite des vandalismes commis dans notre siècle par certains ingénieurs pour qui le carcan serait un supplice trop léger (3).

L'Eglise de S. Sébastien. Cicogna rapporte que les premiers ordres d'élever l'Église actuelle furent donnés en 1505, et les documents qu'il a publiés nous fournissent les indications suivantes (4):

(1 2 3 4) Texte It., p. 283.

1506, 7 Mars — Payé 8 lires *a m.º Domenego marangon per manifatura de far el modelo.* En 1508 ce maître travaillait au Dortoir et il est encore question de lui en 1521.

Id. 27 Mars — *Convention facta infra Maestro Francesco* (Lurano) *da Castiglion Cremonese e noi poveri frati de S. Sebastiano de Venezia cerca la fabrica de la nostra giesia et monesterio*; c'est-à-dire pour tous les travaux de maçonnerie.

Id. — *Misiro Bartolomeo* (1) *cosin* de Lurano,

Id. — *Mistro Antonio tajapiera proto del fundigo dei Tedeschi.* De ce maître qui, tout le fait supposer, fut l'architecte directeur de l'œuvre, les reçus vont jusqu'en 1549, et l'un d'eux, du 14 Août 1532, porte: *Rizivi mi Ant.º peroto* (proto) *a lofizio del sal .... duchati cinquanta per parte de li pieri vive.*

1506 — *Mistro Piero tajapiera* (2) compagnon *de Mistro Antonio proto del fontego.*

Id. — *Mistro Gulielmo* (3) compagnon du Scarpagnino, qui travaillait ici encore en 1526.

Id. — *Mistro Andrea* (peut-être des Gagini) *tajapiera del lago de Lugan.*

1508, 30 Janvier — *Fu facto merchato cum m.º Simon tajapiera che sta a sancto Angelo cioê m.º Simon de Mafio de dodese colonne de sette pie.... per pretio de lire dodexe e mezza luna* (4).

1508 — *Mistro Martin tajapiera sta a San Tomao.*

1511, 28 Juin — *fo dato a Maistro Alvise muradore per coverzer la ghiesia* — L. 2.10.

Id. — *Mistro Zuliano tajapiera*, est cité encore dans les années 1531 et 1532.

1512 — *Mistro Zuane* qui fit deux portes de pierre.

1523 — *Mistro Piero muraro* (5).

1531 — *Mistro Iacomo tajapiera.*

1543 — *Lucha marangon* qui travailla à la sacristie.

1554 — *Mistro Antonio q. Cristofalo de Gasin tajapiera a san Vidal* exécuta le pavé de l'Église où il travaillait encore dans les années 1557 et 1559 (6).

1555-1556 — *Bortolomio del Bologna indorador* des plafonds de l'Église et de la sacristie.

1558 — *Jacopo intagliatore* peut-être le même qui en 1560 se disait fils *di m.º Piero marangone.*

Id. — *Domenico marangon Trevisan* travaillait au Chœur.

1559 — *Francesco Fiorentino intagliatore* exécutait les sculptures du Chœur supérieur ou buffet de l'orgue.

1582 — *Girolamo Campagna Veronese* achevait de modeler les quatre statues de stuc sur le buffet.

Le campanile porte gravée dans les assises de pierre du soubassement

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 283 et 284.

la date de MDXLIIII et à ce propos Cicogna a retrouvé les documents suivants : *Accordo* [1] *fra il prior e m. Cristopharo muraro circa la fondamenta del campanile . . . .*

1544, 15 Septembre — .... *fra Bernardo da Verona al prexente prior de lo monast. di S. Sebastiano di Venetia et maistro Bortolomio de li Albertini da Argenta scudelaro in dito locho de Argenta sono da cordo insieme videlicet che lo soprascritto Maistro Bortolamio promete .... de far et dar lavori N. 4700 .... per far in Venetia una piramide o vero pigna a lo suo campanile et far diti lavori overo pignolli de bona terra et che siano de quatro colori boni et belli videlicet bianchi verdi zali et turchini in mesura et modello quello li e stato dato da lo r.do frate Bernardo ....*

1545, 13 Janvier — *R. Io marcho fiol de m. Ant. proto* (Scarpagnino) *per resto a saldo del sopraditto cunto* (de la construction du campanile) L. 152.16.

Le 21 Mai 1546, le travail du campanile était fini et en 1547 il était approuvé et l'on faisait les comptes *di mistro Cristofaro muraro da ms. Antonio protto al sale et ms. Marco suo figliuolo*

Il n'y a plus trace aujourd'hui de la brillante décoration polychrome exécutée par Albertini pour le cône de ce campanile, car, par suite de la foudre qui a frappé cet édifice à plusieurs reprises, on a jugé bon au commencement du siècle de démolir cette *pigna.*

L'Église de S. Sébastien se compose d'une seule nef, à plafond plat avec peintures, fermée à l'ouest par un grandiose presbytérium avec abside et coupole et par une Chapelle de chaque côté de celui-ci.

Ce qui d'ailleurs contribue le plus à animer l'intérieur, c'est le motif original des petites Chapelles latérales de la nef, dont les arches supportent une loge ou cantoria avec balustres ajourés dans la frise de l'entablement. Cette cantoria se continuant traverse la partie antérieure du corps de l'Église et forme une espèce de vestibule avec trois arceaux et un petit autel à chaque extrémité.

Dans l'ensemble les masses et les lignes sont bien proportionnées ; mais les profils paraissent un peu maigres et spécialement les membrures des corniches, dépouillées comme elles sont de tout ornement (ovules, dentelles, fusarolles et feuillages) sont un peu monotones.

La décoration architectonique extérieure ou de la façade exécutée en dernier lieu et terminée en 1548 *(v. fig. 234)*, rappelle moins la Renaissance que la période des classicistes ; et si dans la distribution générale il n'y a pas beaucoup à dire, il n'y a au contraire que trop à blamer relativement à tous les détails d'une simplicité tout à fait vulgaire, provenant sans doute de l'insuffisance des ressources. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'en occuper d'avantage.

Cette Église fut consacrée en 1562.

[1] Texte It., p. 284.

Les premières restaurations faites, comme je l'ai dit, par Giorgio Spavento au vieux pont en bois du Rialto ne servirent guère, car, le 22 Octobre 1507, le Conseil des Dix prenait la résolution de le faire reconstruire en pierre, maintenant toutefois au milieu une partie mobile en guise de pont-levis ; et à ce propos il était enjoint, à partir du mois de Novembre suivant, de prélever sur l'Officio del Sale 100 ducats par mois.

Mais malheureusement d'autres besoins plus pressants ne tardèrent pas à se faire sentir ; ce projet onéreux fut ajourné et l'on ne demanda plus au même maître que les réparations les plus urgentes.

Il était d'ailleurs nécessaire de faire une restauration radicale qui prolongeât le plus possible l'existence de l'édifice et c'est ce dont on s'occupa plusieurs années plus tard, comme on le voit par le passage suivant des Diarî de Sanuto (1). Passage qui sert encore à nous faire connaître la patrie d'Antonio degli Abbondi, que le lecteur a peut-être déjà soupçonnée par son nom même :

1514, 31 Mai — *Voglio notar qui alcune cose notande seguite in questo mese. Prima come fo principià a conzar il Ponte di Rialto, qual per esser vecchio, cazeva. Era immarzido il pe stava nell' acqua, e un proto dil Offizio dil Sal, chiamato mastro Antonio Scarpagnin,* MILANESE, *se inzegnò a conzarlo con pocha spesa che durerà molti anni ancora, videlicet con certe casse afondate con piere, segar via el marzo e dar zonta de larese nuovo, sopra piere vive, come è al presente ; sicchè é sta una excellentissima opera et nova ; sicché senza molta spesa durerà.*

Fabbriche Vecchie di Rialto (2). Dans la soirée du 19 Janvier 1514, le feu ayant éclaté dans plusieurs boutiques du Rialto et trouvant un aliment dans le voisinage, eut en quelques instants dévoré et réduit en cendres une foule de maisons et une grande quantité de marchandises. Malgré la gêne où se trouvait le trésor, le Gouvernement régla sur l'heure que les constructions seraient relevées, ouvrant un concours auquel prirent part les meilleurs architectes et ingénieurs qui se trouvaient à Venise. Et le 2 Mars de la même année Alessandro Leopardi, Giovanni Celeste *Toscan*, Fra Giovanni Giocondo et autres maîtres, étaient appelés devant le Doge et la Seigneurie pour donner des éclaircissements sur les dessins fournis par eux ; mais sans aboutir à aucune conclusion (3),

Cet examen fut suivi d'un second, dont Sanuto fait ainsi mention : *essendo sta portati tre modelli di Rialto, l'uno fatto per li Procuratori sora Rialto l'altro per frà Jocondo Inzegner che sta in caxa di Gasparo di la Vedoa, e l'altro fé da loro alcuni fradelli Telaruoli* (peut-être toscans) *etc. fra Jocondo vol sia serrato, li altri do aperto, unde il Principe con tutto il Collegio andò verso la chieseta a vederli. Erano*

(1 2 3) Texte It., p. 284.

li provvedadori sora Rialto, sier Nicolò Venier; Sier Gasparo Malipiero era Savio a terra ferma, mancava sier Francesco Foscari, qual non se impaza più, et parloe sier Daniel di Renier mostrando il suo modello, dixendo le raxon et il modo vegnirà fatto, e portegi, officij et volti et mutation di l' altar grando di la Chiexia di S. Zuane. Poi fu visto quello dei Tellaruoli (probablement exécuté par Giovanni Toscan), *ed il terzo visto, ma non aldito fra Jocondo perchè el non era li* (déjà parti pour Rome). *Et il Principe laudo molto quello di Provedadori* (au Sel), *et fo terminato de aldir tutti, poi si vengi con le opinion al Pregadi.*

Un autre Conseil fut tenu le 18 Juillet de la même année pour juger les *4 modelli di fabrichar Rialto .....* et il y avait *tra li altri il modello quarto fato per Alexandro de Leopardis:* mais sans rien décider. Enfin le 37 Août 1514 on décida de choisir *il modello dit proto dil sal* (de Scarpagnino) *qual si anderà poi riformando alla giornata* (1).

Quant au projet de Frà Giocondo et au résultat du concours, voici ce qu'en a écrit Vasari dans la *Vie* de ce maître:

« Il voulait occuper tout l'espace qui est entre le canal des boucheries » de Rialto et le rio de l'entrepôt des blés, prenant entre l'un et l'autre rio » assez de terrain pour faire un carré parfait; c'est-à-dire que la longueur » des façades de l'édifice comprît tout l'espace qui se trouve actuellement entre » l'embouchure de ces deux ruisseaux dans le grand Canal. Puis, d'après son » plan, les deux susdits ruisseaux déboucheraient d'un autre côté dans un canal » commun qui irait de l'un à l'autre, si bien que l'édifice serait complètement » entouré d'eau: il aurait d'un côté le grand canal, sur deux autres les deux » ruisseaux, et sur le quatrième qu'il s'agissait de créer. Puis il voulait, qu'entre » l'eau et la construction, tout autour du carré, restât un espace ou fonda- » mento assez large qui servît de place, et où l'on vendait, à des endroits » désignés, légumes, fruits, poisson et autres denrées qu'on apporte de beau- » coup d'endroits à la ville. Il était d'avis de construire tour autour de la » partie extérieure des boutiques donnant sur les dites places, lesquelles ser- » vaient seulement aux comestibles. Dans les quatre façades le plan de Frà Gio- » condo comportait quatre portes principales; une pour la façade placée au » milieu; en entrant à l'intérieur de tous côtés, on trouvait à main gauche et » à main droite une rue qui faisant tout le tour du carré, avait des boutiques » de chaque côté, avec constructions dessus très belles et magasins pour le ser- » vice des boutiques, lesquelles étaient toutes destinées à la draperie, c'est-à-dire » aux draps de laine fins, et à la soie; ce sont là les deux spécialités de cette » ville; et en somme, par là avaient leur entrée toutes les boutiques dites des » Toscans et des marchands de soie. Par ces rues doubles des boutiques, qui » débouchaient aux quatre portes, on devait entrer dans le milieu de l'édifice,

(1) Texte It., p. 285.

» c'est-à-dire dans une très grande place avec belles et grandes loges tout autour, » pour la commodité des marchands et le service des peuples innombrables qui » viennent dans cette ville, qui est la douane de l'Italie, voire même de l'Eu- » rope, pour leur négoce et leurs trafics; sous les loges devaient être tout au- » tour les boutiques de lingerie, orfèvrerie, et au milieu serait une magnifique » église sous le vocable de S. Mathieu, où dans la matinée les gentilshommes » pourraient assister aux offices divins. Néanmoins, suivant quelques-uns, Frà » Giocondo avait changé d'avis relativement à l'église et voulait en faire deux, » mais sous les loges de manière à ne pas encombrer la place.

» En outre, ce superbe édifice devait avoir tant d'autres avantages, beautés » et ornements particuliers, qu'en voyant aujourd'hui le très beau dessin de » ce que fit Frà Jocondo, on se rend compte qu'il est impossible au génie le » mieux doué, à l'artiste le plus éminent, d'imaginer, de se représenter rien » de plus beau, de plus magnifique, de mieux ordonné. On devait encore, au » gré de ce dernier et comme couronnement de l'œuvre, faire le pont de Rialto » en pierre et chargé de boutiques, qui auraient été une merveille. Mais ce » projet ne fut pas réalisé et pour deux raisons : la république, ayant eu la « guerre à soutenir, se trouvait dénuée de ressources; et ensuite un gentilhomme, » qu'on dit être de la maison Valeresso, puissant à cette époque et tres in- » fluent, sans doute pour des motifs personnels, prit, en homme de peu de ju- » gement, sous sa protection un maître Zanfragnino qui, m'assure-t-on, vit en- » core; lequel avait exécuté des travaux pour son compte. Ce Zanfragnino » (nom en rapport avec le savoir-faire du maître) fit le dessin de l'horreur, » qui fut ensuite exécutée, et que nous voyons aujourd'hui: choix déplorable, » dont on se souvient encore parfaitement et qu'on ne cesse de déplorer. Frà » Jocondo, constatant que trop souvent la faveur fait plus que le mérite auprès » des Signori et des grands, fut tellement indigné de voir un projet si inepte » préféré au sien, qu'il partit de Venise et ne voulut jamais y revenir à aucun » prix. Ce dessin avec plusieurs autres du Père resta dans la maison Bragadin » vis-à-vis Santa Marina, passa à Frate Angelo de la même famille, religieux » dominicain, que ses mérites élevèrent sur le siège épiscopal de Vienne ».

Je ne veux pas certainement pour cela mettre Vasari sur le même pied que son compatriote Pietro Aretino, de bonne mémoire; mais pour déraisonner à ce point, pour lancer de telles injures, il faut qu'il ait été bien mal informé et de plus qu'il ne se soit nullement donné la peine de contrôler (et les occasions ne lui manquaient pas) ce qu'il pouvait y avoir de rationnel dans la fantastique idée de Frà Giocondo. Et comme le faisait observer avec raison Temanza « pour la mettre à exécution il ne fallait pas moins de vingt ans. » Car elle embrassait un vaste espace, qui dépassait de tous côtés, et de beau- » coup, les limites de l'incendie; de telle sorte que, pour l'exécuter, il fallait

» démolir de fond en comble un grand nombre de Maisons, les deux Églises » paroissiales de S. Mathieu et de S. Jean-l'Aumônier (faisant ainsi plus de » dégâts que n'en avait causé l'incendie), et ouvrir un nouveau Canal, pour » convertir en Ile la vaste enceinte, avec une foule d'incommodités, et au préju- « dice des Citadins et des sujets. En outre, la dépense eût été considérable et » au dessus des moyens de la République, à cette époque malheureuse. La » reconstruction de Rialto ne lui coûta que trop, et un retard de sept années » devint fatal au commerce. Quant aux constructions de Rialto dirigées par » Scarpagnino, ce ne sont pas des *horreurs*, comme le prétend Vasari....... » Ces constructions sont uniformes, parce qu'elles consistent en vastes et longs » portiques, qui tournent autour des places, et des voies principales de Rialto, » avec balcons dessus divisées en Salles, Chambres, et galeries, et avec com- » modes et magnifiques Escaliers. Ils servent aux Magistrats qui président les » Corporations, et le Commerce, et on y dépose les marchandises les plus » précieuses. Les loges, et portiques sur la place de S. Jacques où se réunis- » sent chaque matin les Marchands, et les pièces de la Banque publique, dite » du *Giro*, furent les premières constructions. Entre les deux arcs à la *Colonna* » *de' Bandi* » (dont la statue dite *gobbo* est l'œuvre de Pietro Grazioli de Salò) » est sculptée l'inscription suivante, qui en marque l'époque:

Principatus Leonardi Lauredani inclyli Ducis — MDXX.

» L'année suivante 1521, furent exécutées celles de la Rue des Orfèvres » jusqu'au Pont de Rialto; comme l'indique une autre inscription au coin » vers le susdit Pont; et en 1522, sous le Doge Antonio Grimani (successeur » de Leonardo Loredano) fut achevée la partie sur le marché aux légumes, » comme le porte une inscription à moitié couverte que j'ai pu relever:

MDXXII. Antonio Grimano Principe integerimo.

» Ainsi, neuf ans après l'incendie, Rialto était rendu à son ancienne » splendeur (1) » splendeur à la vérité relative ou par rapport à l'avantage ou à l'utilité des Arts et du commerce favorisés par ces vastes constructions sagement distribuées et à la décoration architectonique des édifices sur laquelle nous n'avons guère à nous arrêter ici.

Je suis borné par l'espace; toutefois je ne puis me dispenser de dire un mot du célèbre Religieux Véronais, d'autant plus que son influence sur l'Art Vénitien a été très exagérée par la plupart des écrivains.

Une grande partie de la vie de Giovanni Giocondo est encore enveloppée d'obscurité (2); toutefois Vasari rappelle qu'il passa *beaucoup d'années* à Rome « s'appliquant à l'étude des choses de l'antiquité, à savoir non seulement aux

(1 2) Texte It., p. 286.

» constructions, mais encore aux inscriptions anciennes qui sont sur les tom-
» beaux, et aux autres antiquités, et non seulement à Rome mais dans les pays
» voisins et dans toutes les province d'Italie, il recueillit dans un très beau
» livre toutes les dites inscriptions et souvenirs, et en fit hommage, comme l'af-
» firment les Véronais aux-mêmes, au vieux Laurent le Magnifique de Médicis,
» l'ami et le protecteur de tous les hommes de valeur, et au service duquel
» il resta toujours avec Domizio Calderino, son compagnon et son compatriote ».

Pendant les années 1489 et 1492 Fra Giocondo était à Naples en qualité d'ingénieur au service de Ferdinand 1er d'Aragon, où il demeurait sans doute encore au moment de la fameuse descente des Français dans la péninsule sous Charles VIII. A son retour en France ce monarque emmena avec lui, ou y appela, plusieurs maîtres italiens, entre autres Fra Giocondo que nous trouvons à Amboise en 1497 avec le titre de *deviseur de bâtiments*, et où il eut encore à surveiller les travaux du Canal de Blois. Suivant certaines traditions, et au dire d'E. Müntz, il aurait encore en 1504 construtt à Paris le vieux palais de la Cour des Comptes (1).

D'après Vasari, le religieux Véronais aurait fait dans cette ville *deux superbes ponts* sur la Seine; erreur où il a été entrainé par un étrange distique latin de Sannazar, car il ne s'agit au contraire que du pont grandiose proche de la magnifique Cathédrale de *Notre-Dame*, commencé (après la chute du pont en bois survenue le 19 Octobre 1499) en Mars 1500 et achevé, suivant les uns, en 1507 et, selon les autres, en 1512. Fra Giocondo prit part à cette œuvre comme *controlleur et commis à prendre garde à la forme*; mais à ce qu'il semble jusqu'en 1504, année de son retour à Rome.

En 1506 il passait au service de la République de Venise, et voici ce qu'écrivait à ce sujet (dans les Diarî déjà cités) Girolamo Priuli: *1506, addi 5 Giugno. Nel Cons. di X fu condotto con salario di duc. 200 all'anno un frate Giocondo Veronese apostata, per aver fama d'esser grande Ingegner e pratico etiam di fortezze, e di tirare acque intorno la città e fortificar una città, ovvero un castello, per questa causa fu tolto dal Stato Veneto con questo salario fino che el fosse provisto di tanti beneficii sopra lo territorio Ven. di duc. 200 all'anno, et postea non dovesse aver più salario: il quale frate fu mandato a Corfù per vedere quella città e quelli castelli e fortificarli, perchè pur n'era qualche dubietà, e diverse opinioni nel modo di fabbricarlo, per intender l'opinion sua.*

Comme l'a fort bien démontré Temanza, Vasari a commis une autre grave inexactitude en écrivant que Venise doit une reconnaissance éternelle à Frà Giocondo pour la diversion de la Brenta de nos lagunes, car il y avait plus d'un siècle et demi que les Vénitiens avaient sérieusement pensé à ce remède radical contre l'ensablement progressif de la lagune produit par le dépôt des

(1) Texte It., p. 286.

eaux fluviaies; et même en 1488 on avait commencé les travaux d'un nouveau canal, dit *Bretone*, fini sept ans après. Mais pour achever la diversion projetée, d'autres travaux étaient nécessaires et ils se firent sous la surveillance de l'ingénieur Alessio Aleardi bergamasque. En 1506, du reste, il restait encore beaucoup à faire et c'est pour cela que fut consulté Fra Giocondo qui, après étude sur place, présenta au Magistrat des Eaux quatre mémoires ou rapports que combattirent Aleardi et autres.

Ces discussions durèrent jusqu'en 1507 (¹) et enfin la Seigneurie y mit un terme en ordonnant la continuation des travaux suivant le système en cours et en confiant l'exécution à l'ingénieur bergamasque.

Mais pendant ce temps Cambrai était le théâtre de terribles menaces contre Venise, de la part des princes étrangers et italiens et du Pape, et les mesures prises ne purent faire tête à l'orage, car, le 14 Mai 1509, l'armée vénitenne ayant été défaite à Agnadello, le territoire de la République se trouva pour ainsi dire à la merci des Français victorieux.

Comme il avait été décidé, Jules II, Maximilien 1er, empereur d'Allemagne, Ferdinand le *Catholique*, François Gonzague et Alphonse duc de Ferrare entrèrent en scène à leur tour; en présence d'un tel déploiement de forces, on eût dit que la dernière heure allait sonner pour la malheureuse Venise. Mais les ressources dont elle pouvait disposer, les grands sacrifices des citoyens, l'habile politique, la valeur de ses Capitaines, se joignant au défaut d'entente qui paralysait les opérations militaires des ennemis, lui permirent de conjurer un pareil désastre; et quoique gravement atteinte, elle put à la fin se relever pour arborer de nouveau le glorieux étendard de S. Marc sur un grand nombre de villes perdues.

Il est superflu de le dire; au milieu de tant de vicissitudes, de la détresse forcée du trésor et des charges des particuliers, les beaux-arts passèrent au second plan, et la plupart des travaux demeurèrent interrompus pendant un certain temps. Toute l'activité était concentrée au contraire dans les arsenaux, dans les fonderies, dans les forteresses ou les châteaux, où les architectes et les ingénieurs au service de la République inventaient tous les moyens possibles de résistance. Et parmi les maîtres qui surent au milieu de cette agitation guerrière donner des preuves signalées de leur dévouement et de leur ingénieuse activité (²) figure au premier rang le vieux Frà Giocondo.

Dès le commencement de Mars 1509 il était à Crémone avec le capitaine Latanzio de Bergame pour étudier les moyens de défense de cette place si exposée.

Peu après, quand fut envahie la terre ferme en grande partie, on ordonna de nouveaux puits ou citernes et la construction de moulins à blé à l'arsenal,

(¹ ²) Texte It., p. 286.

à la Giudecca et sur d'autres points de Venise et de l'estuaire; et comme le notait Sanuto (14 Juin 1509) *al ponte grando di Muran fo posti do ruode di molin su sandoni* (espèces de grandes barques) *tolti di Cavarzere; ma non reussite, perchè non pono masenar se non do hore dil zorno, quando l'aqua va al zoso* (le reflux) *etc. Et frà Iocondo, ingegner, era occupato in questo.*

Le 17 Juillet Andrea Gritti par un habile coup de main reprenait Padoue, qui s'était honteusement donnée le 4 Juin aux Impériaux, et sans tarder on entreprenait les travaux de restauration de la faible et vaste enceinte et de nouvelles annexes dont le plan général avait été conçu par Fra Giocondo de concert avec les chefs de l'armée et les Provéditeurs.

Sur ces entrefaites il réglait et dessinait encore les travaux de fortification de la fidèle Trévise où il s'appliqua ensuite à élever de nouveaux bastions, et à abaisser les anciens pour obtenir des feux rasants, à les relier par des courtines, à niveler le terrain environnant en glacis et à faire servir à la défense les cours d'eau voisins.

D'ailleurs je n'en finirais pas si je devais rappeler toutes les circonstances où Frà Giocondo figure sur les documents et les Diarî contemporains; il me suffit par conséquent de rappeler qu'il était encore occupé à ces travaux en 1511, lorsqu'il fut question de donner à cette ville des fortifications permanentes. Mais en cette circonstance les dessins de sa main et les œuvres qu'il dirigea furent loin d'être loués ([1]), peut-être parce qu'une tâche aussi ardue ne pouvait plus convenir à son âge avancé. Aussi la Signorie envoya-t-elle immédiatement à Trévise Leopardi.

D'après ce que racontent Vasari et autres écrivains, Frà Giocondo serait ensuite allé à Vénise, *dans le temps que cette ville était sous l'empereur Maximilien,* pour exécuter la restauration du pont de la Pietra rompu par une crue de l'Adige survenue en Octobre 1512.

Le biographe Arétin, après nous avoir donné le récit de cette restauration, ajoute que « dans la réalité le plan de Frà Giocondo était excellent; car » depuis lors (la pile du milieu) dure et subsiste, sans avoir jamais montré » la moindre fêlure; et l'on espère que pour la gloire du bon père, elle du- » rera éternellement ».

Je ne sais si Vasari confond ainsi ce pont avec celui des Bateaux rompu lui aussi par le même courant, dix années après la réfection à laquelle avait travaillé Giorgio Spavento; ou encore s'il a été mal renseigné sur la forme réelle et l'efficacité des travaux et des mesures employées pas frà Giocondo, car le Pont della Pietra fut au contraire refait en même temps que celui en bois et (suivant l'inscription qui existait jadis sur le parapet-sud) RESTAVRATIO PER M. ANTONIO PROTHO DI VENEZIA · ET M. FRANCESCO DA LURAXO DI LION

([1]) Texte It., p. 287.

CREMONESE · MDXX. C'est-à-dire par Scarpagnino et Lurano maçon qui fut son associé dans d'autres travaux.

Bramante étant mort en 1514, Raffaelo Sanzio le remplaça comme architecte en chef de la colossale construction de l'Église de Saint-Pierre à Rome, ayant à ses côtés comme conseiller, outre Giuliano de San Gallo, le *doctissime agé de plus de quatre-vingts ans.* Toutefois il ne put guère l'aider et partager les prévenances et les riches émoluments que lui prodiguait le jeune Pontife Léon X, car il mourut l'année suivante. Sanuto enregistrait ainsi sa perte : 1515, 5 Juillet — . . . . *per lettere particular (da Roma) vidi etiam era morto lì a Roma frà Iocondo architetto, nominato assà in la mia historia. Era vechio et mal conditionato, docto et in grecho et in latin* (1).

Giovanni Giocondo fit partie à Venise de la fameuse Académie Aldine et ce fut dans cette ville qu'il publia l'édition de Vitruve, plus remarquable par les différentes illustrations graphiques que par les commentaires, dédiée au Pape Jules II.

Personne assurément ne saurait contester au Religieux véronais, célèbre humaniste et habile ingénieur, une influence sur le développement du culte de l'antiquité et sur l'achèvement de la réforme architectonique que se proposait le rationalisme érudit et scientifique qui subordonne tout à la valeur statique et à l'effet grandiose des éléments classiques. Toutefois il ne faut pas oublier que son influence comme architecte ne s'exerça pour ainsi dire que par voie indirecte et sur le goût ou, mieux, sur l'éducation des mécènes plutôt que sur l'empirisme caractéristique des maîtres contemporains. Il ne leur offrit pas la démonstration efficace ou l'exemple de la théorie mise en acte, ou de la pensée artistique devenue en réalité un monument public sur lequel la critique générale peut discuter et dont elle peut tirer la matière d'applications importantes.

Quant aux conceptions architectoniques esquissées par lui ou dessinées sur le papier, quand on sait que ces moyens de rendre des idées, des caprices, des désirs, et parfois même des songes, étaient alors familiers et très ordinaires non seulement à tous les artistes, mais encore à tous ceux qui s'intéressaient à l'art, on ne peut, dis-je, en tirer sérieusement des conclusions opposées relativement à la part qui revient à Giovanni Giocondo dans l'évolution architectonique. Et d'autant plus que dans ses dessins on ne rencontre pas certainement beaucoup de choses qui n'aient reçu d'autres maîtres la sanction de l'expérience.

Puis, qu'il se soit laissé entraîner par l'imagination loin des bornes imposées par l'espace et la dépense, nous en avons la preuve caractéristique dans son projet pour nos Constructions de Rialto ; là, oubliant entièrement les conditions de l'ambiant, il rêvait, nouveau Polifilo, à la grandeur de l'Ancienne Rome.

(1) Texte It., p. 287.

Palais du Conseil à Vérone. L'un des principaux arguments sur lequel s'appuient la plupart des écrivains pour assigner au Religieux Véronais un grand mérite comme artiste et architecte, est le palais destiné aux séances du Conseil de la Commune de Vérone et appelé pour cette raison le *Palais du Conseil* (*v. fig. 239* et Pl. 100).

Cet édifice, remarquable par le concept eurythmique, par le mérite des proportions, par l'heureuse distribution des fenêtres géminées, par la richesse des sculptures ornementales où prédominent les éléments préférés de l'art Lombard (pas toujours du meilleur goût) et par l'effet excessivement gai des décoratives à fresque [1], fut commencé en 1476. L'année suivante, le plan primitif était modifié par l'agrandissement du portique; en 1485 pour des raisons d'ordre économique l'entablement supérieur qui devait être plus grandiose et décoré de sculptures, fut ramené, comme on le voit, à une forme plus modeste, et trois ans après on était arrivé à la corniche. En 1491 la façade manquait encore des cinq statues des Véronais illustres qui la couronnent représentant Vitruve, Catulle, Pline le Jeune, Emilius Macer et Cornélius Népos, pour lesquelles, et peut-être aussi pour d'autres travaux, la Commune de la ville s'adressa à Antonio Rizzo. Mais celui-ci, ne pouvant s'absenter de Venise [2], elles furent allouées à un sculpteur nommé Alberto qui dut travailler également à la Chartreuse de Pavie.

En 1492 le Palais était achevé [3].

Voilà tout ce que les documents nous disent de plus important; mais ils ne parlent pas de l'architecte.

La tradition, et la tradition seule, qui voudrait l'attribuer à Frà Giocondo, tire son origine du bas-relief dans le décor du piédestal supportant le pilastre angulaire de gauche au second étage, représentant une demi-figure d'homme barbu habillé en moine, qui tient un livre *(v. fig. 235)* indiquant ces mots gravés: C · PLI · VE — RON · EP · qui signifient *Caii Plinii Veronensis Epistolae.* Lettres dont Giovanni Giocondo fit accidentellement la découverte dans une bibliothèque de Paris peu avant son retour en Italie et qu'il publia à Venise en 1508.

Si d'ailleurs la statue de Pline qui est avec les autres sur le haut de la façade s'y trouve parce que l'on croyait depuis Pétrarque que Pline était Véronais, on ne peut dire la même chose du bas-relief du religieux avec le livre des épîtres de Pline le Jeune, sur lequel sans doute figure en outre Frà Giocondo. Bas-relief certainement placé là et ajouté non avant 1508 et peut-être quelques années après.

Mais de là à regarder Giovanni Giocondo comme l'auteur de l'édifice, il y a tout un monde, et rien au contraire ne peut aller contre la très rationnelle supposition que les Véronais dans le palais de leur Conseil, où ils réunissaient

[1 2 3] Texte It., p. 287.

les portraits de cinq autres personnages et ensuite en 1559, près de là celle de Fracastoro, aient aussi voulu donner un souvenir, payer un tribut de reconnaissance à un autre citoyen si illustre, qui avait jeté tant d'éclat sur la patrie et la mémoire de ses grands hommes, tel que Giovanni Giocondo, et cela sans faire aucune allusion à l'architecte de cette Loggia. Loggia passée sous silence par Vasari lui-même.

Les polémiques soulevées à ce sujet entre ceux qui la voudraient dessinée par Frà Giocondo et ceux qui l'attribuent à un autre véronais célèbre, Antonio Rizzo, n'ont jusqu' ici abouti à aucun résultat positif. Toutefois, s' il était permis de risquer une conjecture, ce serait, à mon sens, en faveur de Rizzo, comme architecte et comme conseiller pour la direction des constructions, si l'on excepte les dernières années où presque toute son activité était consacrée à la grandiose réfection de notre Palais Ducal.

Pour en revenir, après cette longue digression, au lombard Antonio degli Abbondi, je rappellerai que le terrible incendie de 1514 renversa également dans l'île de Rialto l'**Eglise de S. Giovanni Elemosinario**, juspatronat des Doges, fondée par la famille Trevisan et refaite sur *le modèle d'Antonio Scarpagnino* [1] qui l'acheva dans les premières années du Dogat d'Andrea Gritti (1523-1538).

Salvatico, après avoir blamé la pauvreté artistique des *Fabbriche Vecchie* de Rialto, ajoute : « Scarpagnino se montra beaucoup plus architecte dans » S. Jean-l'Aumônier, petite église (?) contiguë aux fabbriche ci-dessus .... Elle » se compose d'une croix grecque sur le centre de laquelle repose une cou- » pole en bassin. La chapelle majeure, à laquelle on accède par cinq gradins [2], » est flanquée de petites chapelles peu profondes. Quand on compare cette » église avec l'ichnographie de l'église aujourd' hui démolie de S. Giminiano, » on voit sans peine que Sansovino, auteur en partie de cette dernière, l'a prise » pour modèle, avec cette liberté d'allures qui président aux imitations des » hommes de génie. Selva loue les modénatures de Saint-Jean-l' Aumônier, » mais, en vérité, je ne puis deviner le motif de son admiration, car elles sont » tellement sèches et maigres, qu' on les croirait l' œuvre d' un imitateur du » style des Lombardi [3] ».

Église de S. Fantino. L' ordonnance générale de S. Giovanni de Rialto diffère de celle de l' Eglise de S. Fantino ; mais les éléments principaux employés, les proportions, la forme et le caractère des profils et des détails architectoniques de ces deux Églises ont de telles analogies, qu' il faut regarder ce dernier édifice comme exécuté en grande partie par Abbondi.

En ce qui regarde le type de la construction *(v. fig. 236, 237 et 242)*,

[1 2 3] Texte It., p. 288.

Burckhardt fait justement observer que dans S. Fantino « l'intérieur, très bien » conçu, est comme une esquisse de S. Salvatore ...... sauf qu'au lieu des » voûtes en dôme l'architecte a encore eu recours aux voûtes d'arête ([1]) ».

Le cardinal Giovanni Battista Zeno laissa en mourant (1501) un legs de 10,000 ducats pour démolir la vieille Église de S. Fantino (restaurée depuis quelques années d'après Sabellico) et pour la rebâtir plus grande et plus belle.

Aussi la Signorie, voulant exécuter les dernières volontés du généreux bienfaiteur, ordonnait-elle de prélever sur cette somme l'argent nécessaire à la reconstruction, qui fut dès lors commencée et dont la première pierre fut solennellement posée le 25 Mars 1507 ([2]).

En Août 1508, 2000 ducats avaient déjà été dépensés et le Sénat enjoignait d'en débourser encore autant, afin de pouvoir *perficer cussi bona opera, et necessaria* ([3]).

Mais il fallait bien d'autres sommes pour achever l'édifice projeté; même le legs tout entier de Zeno n'y pouvait suffire, si bien que, malgré les importunités et les expédients du curé Marco Rodino, la construction, certainement interrompue plusieurs fois, n'était pas encore terminée en 1533; et même d'après Temanza: « Ce qui resta en arrière fut la Chapelle majeure, laquelle » fut élevée plusieurs années après avec l'argent de la vente de quelques maisons » voisines, qui provenaient encore de la fortune du Cardinal Zeno. Sansovino » fut l'architecte de cette Chapelle; et il s'y montra homme de talent. Elle » est d'ordre Composite » (elle est au contraire d'ordre corinthien) « avec » quatre majestueuses colonnes cannelées, qui soutiennent les arcs, et la gra» cieuse coupole qui la couvre. Elle est riche en marbres, et est très simple, » comme il convient à la bonne Architecture. Peut-être Vittoria y mit-il aussi » la main. Quand cette Chapelle fut achevée vers 1564, Sansovino avait 85 ans; » aussi ne faut-il pas s'étonner qu'Alessandro y ait aussi travaillé ([4]) ».

Certainement, pour s'exprimer d'une manière si explicite sur Giacomo Sansovino, Temanza doit avoir eu quelque indication sûre, dont malheureusement, ce qu'il ne fait jamais, il a oublié de nous citer la source. Aussi, si l'on ne peut douter que le célèbre sculpteur et architecte florentin n'ait mené à terme la construction, on ne peut d'un autre côté, en consultant les caractères artistiques de l'extérieur et de l'intérieur du presbytérium ([5]), s'empêcher de se demander si cette partie doit lui être réellement attribuée ou si plutôt il n'a pas voûté la coupole et dirigé l'exécution des derniers travaux accessoires ou d'achèvement. Coupole qui, avec les élégantes colonnes nichées dans les angles, disposées d'une manière si heureuse et si originale, devait déjà figurer sur le plan primitif conformément aux ordres de Zeno, rappelées par le même Temanza relativement à la forme de l'Église qui devait être *omnium genere*

([1 2 3 4 5]) Texte It., p. 288.

lapidum, et marmorum subtiliter incisorum ornata CUM TESTUDINIBVS DESVPER FABRICATIS QVAE QVIESCANT SVPER COLVMNIS *ex pulcherrimo, et clarissimo marmore sculptis* (1) Il n' y a de coupole, il n' y a de colonnes que dans le presbytérium. Enfin l'on ne pourrait pas s'expliquer autrement le silence gardé par Francesco Sansovino sur le nom de l'architecte, quand il s' agit d' un monument si important et qu' il dit *restaurato con bella forma* de son temps (2).

Par conséquent, je crois fondée l' hypothèse que, après la mort d' Antonio Abbondi survenue en 1549, la direction des travaux fut confiée à Giacomo Sansovino, lequel, outre la mise en œuvre de ce qui avait été préparé, construisit la coupole et surveilla les derniers travaux inévitablement menés avec lenteur pour raisons économiques.

Simple dans l'ensemble est l'extérieur de cette Église revêtue de pierre istrienne jusqu' à l' attique qui en réalité est trop lourd; et l'on voudrait aussi plus de légèreté dans les proportions des portes aux côtés de l' espèce de vestibule qu' on a eu l' heureuse idée de construire en allongeant la nef centrale. Élégante au contraire est l' entrée principale, et tant dans les profils que dans les décoratives des chapiteaux et des impostes (avec symboles) nous avons encore un exemple du bon goût des *taiapiera* de la Renaissance. Et c'est peut-être à ces portes ou a quelques-uns des chapiteaux des pilastres intérieurs (plus riches mais identiques pour la forme étrange à ceux de S. Giovanni Elemosinario) que travailla Luca de Cattaro († 1524) dont j'ai parlé ailleurs, et qui semble en outre avoir en 1515 exécuté aussi des travaux pour la même Église de S. Giovanni (2).

Comme je l'ai dit, en 1520, Antonio Abbondi et Francesco Lurano maçon mettaient la dernière main aux restaurations du Pont de la Pietra à Vérone et en 1526 ces deux maîtres recevaient le paiement de certaines fournitures de matériel et des travaux éxécutés au couvent de S. Andrea del Lido (3).

La Scuola grande de S. Roch. (V. Pl. 131 et *fig. 226 et 227*). Le 3 Juin 1524 Santo Lombardo était définitivement choisi pour architecte de la Scuola de S. Roch avec le traitèment de quatre ducats et demi par mois et, comme le porte la délibération, *chon obligo che m.º Tulio suo padre debia intravenir nel consultar tutte le chose che saranno di bixogno, non dovendo maestro Santo affar chosa alchuna de soj zervelo sop^a^ dita fabrica, ma che de tuto el debj consultar con miss. lo vardian e banca con lj nostri procuratorj*, etc. (4).

D' après l' Abbé Nicoletti: « Si par ces réglements les chefs s' étaient » attiré des difficultés avec Bon, ils s' ouvraient la voie en avoir d' autres et » plus bruyantes avec Lombardo, lequel, peu à près son élection comme ar- » chitecte, ne pouvant souffrir d' être soumis aux ordres d' autrui, du consen- » tement même de son père, eut recours aux magistrats.

(1 2 3 4) Texte It., p. 289.

« Toutefois renvoyer Lombardo comme on avait fait de Bon, ni le Guardiano grande n'avait le courage de le proposer à ses collègues ni ceux-ci » de couvrir de leur vote une pareille décision ; d'autant plus que le corps » des Avogadors avait ordonné la suspension de tout acte de la Confrérie » contre Lombardo, avant qu'on eût entendu les deux parties. Or il ne plaisait » guère à la Confrérie, pour sa dignité, d'avoir à répondre au tribunal, et » l'on chercha au contraire, d'accord avec Lombardo lui-même, *un modus vivendi*, pour arriver à l'amiable à son désistement d'architecte.

» La Scuola devait saisir l'occasion d'un peu d'embarras dans ses finances pour décider le 6 octobre 1526 de suspendre momentanément les » travaux de la construction, et par conséquent de ne pouvoir supporter la » charge de l'architecte, et le 20 mars 1527 décider ultérieurement, que voulant » pour l'honneur de la Confrérie terminer la construction, ou devait faire toutes » les économies, et parce que *al presente el proto Santo Lombardo percepisse da tre* » *anni ducati cinquantaquattro all' anno, ne mancando oggi a completare la fabbrica,* » *che la facciata di dietro* (1) *e metter le gorne, e che occorrendo di far maggiori lavori* » *si potranno avere dei proti per minor salario, considerate tutte queste cose*, on aboutit » au renvoi de Santo Lombardo, lequel averti à l'avance de la délibération, » fut introduit dans la salle des séances et entendit la lecture de l'arrêt, et s'y » soumettant, se démit spontanément de ses fonctions d'architecte de la Scuola.

» Toutefois six mois après on sentit le besoin de terminer la construction, » laquelle, contrairement à ce que l'on disait, manquait de bien des parties » et en particulier des deux façades antérieure sur la place et postérieure sur » le canal, et de l'achèvement de la salle de l'Hôtellerie etc. etc, et alors le 6 » octobre 1527, les préposés se réunissaient pour nommer le troisième architecte de la Scuola dans la personne d'Antonio Scarpagnino, avec lequel, » soit qu'il fût d'un caractère plus accommodant, soit que les plus grandes » difficultés eussent été résolues, il n'y eut ni discussion ni procès, et la construction parvint à son terme. C'est à l'architecte Scarpagnino qu'on attribue » le dessin de la belle façade sur la place; c'est grâce à lui que les escaliers » resserrés d'abord faute d'espace, ont aujourd'hui ce grand air et cette beauté » artistique qui fait l'admiration de tous les visiteurs; c'est grâce à lui que la » salle de l'Hôtellerie arrache à quiconque y pénètre ce cri instinctif: Oh, » qu'elle est belle! et c'est lui encore qui consolida l'édifice du côté du quai. » Ainsi fut terminée en 1549 cette construction qui coûta la somme énorme de » 47,000 ducats, et dont l'embellissement nécessita encore dans la suite une foule » d'autres dépenses (2).

Outre la consolidation et les restaurations de la façade du quai confiées au maître-maçon Venturino di Ettore, on ordonnait en 1534 de refaire *ab imo*

(1 2) Texte It., p. 289.

la muraille vers le Nord-Ouest de l' Albergo, *ad arbitrio et ordene del dicto maistro Antonio proto* (1).

Quant aux escaliers, les diverses notes des paiements faits en 1533 aux maîtres Mattio, Niccolò da Cola, Antonio Sorella et compagnons *per parte de la manifatura deli intai e de le fanestre de le schale* et *per parte deli intai e dej chapiteli de la porta de la schala*; notes précédées d'une quittance de Giovanni Celestro (2), feraient supposer que cette année Scarpagnino exécuta le plan fourni neuf années auparavant par Toscan lui-même, sans doute modifié en dernier lieu.

Mais le monumental escalier actuel, excepté certaines parties remises en œuvre, n'a rien à voir avec les escaliers en cours d'exécution en 1533, car dans la proposition faite au Chapitre le 21 Juin 1544 par Marcantonio Rizzo Guardiano Grande, il est dit *non esser le scalle alla debita proportion come doveriano esser* relativement à l'importance de l'édifice. Édifice que l'on comparait pour cela à *una giogia ligata in piombo* et qu' on disait *manchar cossi come mancha uno corpo humano delli sui veri membri... del principal membro che é la Scalla. Et havendo il modo del terren da farlà, et redurla ad opportuno e conveniente dissegno et vero necessario livello*, on accordait aux préposés le pouvoir et la permission de reconstruire ces parties *potendosi andar et rettirar in fuora sop.a el terren vacuo* appartenant à la Scuola (3). Et l'on travaillait encore au nouvel escalier si habilement conçu par Antonio Scarpagnino en 1550 et peut-être même en 1558 quand l'architecte était Giangiacomo, fils de Guglielmo des Grigi (4).

Le 9 Juillet 1536 on approuvait à l'unanimité le modèle exécuté par Scarpagnino pour la façade antérieure comme couronnement des travaux commencés, décidant que l'on suivrait *quel ordine chel dimostra .... per non remuover le chose fin ora fatte chomenzando dai chapiteli de baso fondamenti et andar metando quello in opera chon quelj pini adornamentty sia posibele* (5).

D'où il est aisé de conclure que les principales décorations architectoniques de l'ordre inférieur étaient déjà alors en place (v. Pl. 131). Puis ce qui met fin à toute hésitation relativement à l'époque et à la paternité de cette partie de la façade, c'est la date 1535 que j'ai trouvée gravée dans le chapiteau de la grande colonne angulaire de gauche. Sans doute cet étage fut élevé suivant les lignes générales tracées par Bartolomeo Bon, en y ajoutant les colonnes. On doit encore à ce maître la conception des élégants jours arqués, mais non la grande porte terminée en 1549.

Par conséquent c'est à Scarpagnino qu' appartient tout le second étage relié d'une façon si magistrale et grandiose à l'étage inférieur au moyen de contreforts à colonnes.

Très gracieux est le motif des fenêtres géminées surmontées de frontons

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 289.

triangulaires et divisées et flanquées par des colonnes avec piédestaux ronds soutenus par des corbeaux, qui rappellent exactement les géniales fenêtres de la façade de la cour des sénateurs du Palais Ducal *(v. fig. 25 et 251)*, que j'ai attribuées au même maître et exécutées en 1507 sous le Doge Leonardo Lorédan; c'est-à-dire quand Giorgio Spavento (qui eut également pour compagnon Scarpagnino dans les premiers travaux du Fondaco dei Tedeschi) dirigeait l'achèvement de cette construction.

Cette forme caractéristique d'ouvertures, qui fait ici sa première apparition, a été certainement inspirée par quelque ancien monument Romain, et il n'est pas difficile, à mon avis, d'y découvrir un type provenant de la double Porte des Borsari à Vérone.

Les fenêtres de la cour des sénateurs, et en particulier celles du second étage de la Scuola de S. Roch, par l'entablement, par les frontispices, par les agiles proportions des colonnes, par le faible développement des chapiteaux et par la gracilité de certaines membrures, ont de telles analogies dans le **palais Contarini dalle figure** ([1]), à S. Samuele (v. Pl. 128 fig. 2), commencé dans les premières années du XVI[e] siècle, qu'on peut émettre l'opinion que cet édifice est sorti du compas d'Antonio Abbondi, lequel pour être adapté à nos besoins modernes a été trop déchiqueté dans sa partie inférieure. D'autres défauts y frappent encore l'observateur tels que la maigre structure de la porte et le caractère mesquin du couronnement.

La grande façade de la Scuola de S. Roch manque de symétrie, défaut provenant de la structure intérieure et qui assurément eût été moins sensible si la décoration architectonique de l'aile ou partie où se trouve l'Albergo, avait été exécutée plus simple.

Dans le corps principal les puissants contreforts à colonnes n'ont comme soutiens verticaux presque aucune raison ou correspondance statico-architectonique dans la forme supérieure de la façade, de telle sorte qu'on a l'impression d'un édifice incomplet. Et je ne croirais guère m'écarter de la vérité en affirmant que Scarpagnino avait eu d'abord l'idée de clore le large entre-colonnes médiane per quelque ornement à fronton et de placer en outre sur les extrémités de plus grands contreforts pour statues.

Burckhardt (qui comme tant d'autres étrangers, relativement à l'âge et à la paternité d'une foule de monuments vénitiens, a trop cru sur parole plusieurs de nos écrivains, mais qui se distingue surtout par la sûreté du coup d'œil et la profondeur des jugements synthétiques), après avoir étudié les scuole de S. Marc et de S. Jean-l'Évangéliste et autres édifices de la fin du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e], écrit: « Mais la palme est à la Scuola di S. Rocco » (1517-1550) .... Ici il ne s'agit plus seulement de pilastres à riches mon-

([1]) Texte It., p. 290.

» tants; ce sont des colonnes ornées de fleurs en saillie sur deux étages avec » leurs entablements; des fenêtres pompeuses, une frise supérieure richement » ornée de figures, une incrustation de pierres de couleur qui achève de donner » l'impression d'un luxe féerique. Les autres faces de l'édifice, qui est de tou» tes parts isolé, sont de même richement ornées; à l'intérieur, toute la galerie » d'en bas est, avec plus de luxe, la copie de celle de la Scuola di S. Marco. . . . . » Le monument est d'un tel effet que ce serait peine perdue que de vouloir y » relever le défaut de proportions. Le jeu des formes a trop de charme, et » l'œil s'en contente [1]. »

Chon quelj pini adornamenttj sia posibele, portaient les ordres donnés en 1536 à Scarpagnino. On ne peut pas dire assurément que dans la façade il n'ait pas respecté cette condition; et dans la manière dont il a su composer et distribuer une telle profusion de décoratives, on ne peut s'empêcher de reconnaître sa grande connaissance de *l'effet scénique.*

Parmi les sculptures ornementales qui attirent le plus l'attention, nous citerons surtout les chapiteaux sur les grandes colonnes du premier étage. Le décorateur du XVIe siècle, faisant acte de rébellion contre les principes de Vitruve, voulut au contraire s'inspirer de l'un des plus libres et originaux motifs de la vraie Renaissance. Et dans ces figures de Dryades gracieusement composées en correspondance des conques des abaques, dont plusieurs d'entre elles ont l'air d'écouter quelque son recueilli dans les volutes des parastes contigus, dans leurs entrecroisements avec les tours des feuillages et dans l'élancement de la vigoureuse stèle centrale d'où sort la fleur de l'abaque, il y a, dis-je, tant d'harmonieuse élégance, qu'on ne voudrait pas certes les changer contre certains chapiteaux classiques déjà alors en vogue, servilement imités des romains.

Toutefois l'exécution des détails répond mal à la grâce des compositions; les feuillages tendent presque tous au flasque et l'on n'y retrouve plus l'aimable et délicieuse finesse des œuvres exécutées vers la fin XVe siècle. Et même sans la date qu'on y voit gravée (1535), on découvre dans ces chapiteaux le caractère spéculatif des ornemanistes du XVe siècle avancé, recherchant surtout l'effet à distance.

Même au point de vue architectonique, il y aurait à redire à l'excessive inclinaison des abaques et même à leurs relations avec les chapiteaux des parastes trop rapprochés [2].

Étrange et tout à fait nouveau à cette époque est l'emploi des cannelures doriques dans les fûts des colonnes de cet ordre (corinthien) et par contre demesurément puérile apparaît ici l'application vieillie de certains animaux sculptés sur les angles des plinthes.

En raison directe de la hauteur, et même de la rapide dégénérescence du

[1 2] Texte It., p. 290.

goût, plus saillante apparaît encore dans la somptueuse frise terminale la grossière et uniforme manière et la dédaigneuse facture des cinquecentistes, lesquels, dans les autres façades et en particulier dans l'intérieur de l'édifice, dans les grandes portes et dans les fenêtres, purent se donner libre carrière pour y prodiguer les ornements et les figures. Presque partout, au lieu des souvenirs vivants et gracieux de l'art printanier et ingénu de la Renaissance, on voit se manifester les bizarres, excessives et incorrectes tendances à l'art corrompu de la seconde moitié du XVIe siècle.

Il semble que la construction fut terminée quelques années après la mort de Scarpagnino († 1549) et en 1560 on renvoyait Giangiacomo des Grigi qui l'avait remplacé comme architecte.

Comme on le voit dans le Miscellanea di Documenti de ce Volume [1], de nombreux maîtres et surtout des tailleurs de pierres sont cités dans les comptes de ces constructions; je nommerai entre autres un *Piero de martin dicto Pedon taia piera* (fournisseur de matériel) peut-être parent de ce Giov. Gaspare Pedon luganais qui travailla dans les premières années du XVIe siècle à Crémone et ensuite dans l'étrange et fastueuse Église des Miracles à Brescia (v. Pl. 130 fig. 1) où l'on retrouve de bonnes reminiscences des décorateurs lombards qui travaillèrent à Venise et qui, selon Burckhardt, par la richesse des détails, se rapproche également des manières de Scarpagnino.

Outre Gianmaria de Lugano, Bartolomeo Bromboletto, Giacomo Colonna, Giovanni, fils de Giacomo (*Gastaldo* de la corporation vénitienne des tailleurs de pierres), Pietro Maron et l'un de ses fils, Battista; outre Antonio et Lorenzo Sorella, le vénitien Domenico di Baldissera, Giacomo di Giovanni du Frioul et Alessandro Bon, dont plusieurs ne figurent que pour les fournitures des marbres et des pierres de taille, je trouve encore mention de Pietro di Lorenzo Grazioli de Salò [2] qui recevait en 1535 le paiement de sa main d'œuvre (peut-être des grands chapiteaux de l'étage inférieur de la façade), de Guglielmo di Giacomo des Grigi, et du lombard Francesco da Cola avec ses fils Antonio, Maria et Niccolò, lequel prit spécialement part aux décorations.

Pour le compte de la même corporation Scarpagnino eut encore à s'occuper des projets et des travaux de certaines constructions à Santa Maria Zobenigo et à Castelforte, près de la Scuola, pour lesquelles concoururent d'autres maîtres avec modèles et où travaillèrent ensuite les tailleurs de pierres connus, Guglielmo des Grigi avec son fils Giangiacomo, Antonio d'Andrea des Gagini, Cristino bergamasque et le peintre Vitrulio di Buonconsiglio.

Le Palais Ducal. En compulsant le précieux recueil de documents publié par Lorenzi pour servir à l'histoire du Palais Ducal, on trouve bien souvent

(1 2) Texte It., p. 290.

cité le nom de l'architecte Antonio Scarpagnino pour les travaux qu' il dirigea dans ce grandiose et complexe édifice (1). N'ayant d'ailleurs l' intention de faire connaître ou rappeler que ce qui a trait surtout à la partie artistique de notre Renaissance, je passerai sous silence tout ce qui concerne une foule de restaurations ou réparations et additions relativement peu importantes dont cet architecte dut s' occuper, pour dire, au contraire, quelque chose de la reconstruction de l'aile orientale du Palais déjà à moitié menée à terme suivant le projet d'Antonio Rizzo. Et voici en quelques mots les principales indications sur les vicissitudes ou sur l' histoire des nouvelles constructions.

Vers la fin de 1515 on démolissait, avec autres pièces contiguës, la vieille Salle du Sénat ou des Prégadi, laquelle, de l' avis de Scarpagnino, aurait pu, restaurée, durer encore une trentaine d' années et dont Sanuto déplore la disparition (2).

L'année suivante on décidait la construction d'un escalier en bois aux *ladi del palazzo novo;* escalier encore en œuvre en 1529, et qui vraisemblablement occupait en partie l'emplacement de l'actuel *Escalier d'Or* (3). En 1528 une autre délibération était prise *per fabricar una scala de piera viva dentro via* et deux ans après on faisait d' autres dépenses et d' urgence *per apunctar el palazzo* (4).

Le 26 Janvier 1531, le Conseil des Dix formulait la proposition suivante: *Sonno molte necessarissime cause che dieno indur .... a dar ordine de reedificar el Palazo che fù ruinato nel qual redur se soleva questo Conseio, el Conseio di Pregadi et la Quarantia Criminal .... Vi e la cancellaria nostra cum le importantissime scriture de quella che e lanima de la Repubblica nostra constituita in loco periculosissimo di foco et etiam lofficio de li Rasonati nostri .... Et hora che per benignita de Dio se ha la pace non se die più differir per dignita del stato nostro de dar principio a tal necessarissima fabrica; perho*

Landara parte, ... dar se debba principio de reedificar dicto Palazzo ruinato cum quella forma modello et dove come sara deliberato per el Conseio nostro de Pregadi ....

Di perchè dove se reduce el Scrutinto nei Maior Conseio e loco non conveniente al senato nostro .... perho retrovandosse la Sala de la Libraria (plus tard dite du *scrutin*) *molto spaciosa et comoda, per el redurre de dicto Scrutinio; sia preso che dicta sala debba essere fornida cum el suo soffitado banchi et tribunali et adaptate finestre, ecc.* Il ne semble pas toutefois que les raisons admises pour entreprendre tous ces travaux, qui entraînaient une dépense éventuelle de 600 ducati par mois, fussent très satisfaisantes, car la proposition fut rejetée par 20 voix contre 5. On approuvait au contraire trois mois après le projet d' aménager la Salle de la Bibliothèque pour les séances du Conseil des Pregadi et de celui

(1 2 3 4) Texte I4, p. 290.

des Dix et pour y réunir les dossiers de la Chancellerie; pour lequel aménagement on avait aussi déjà pris l'avis de Giacomo Sansovino (1).

Et c'est précisément au moment où l'on remaniait l'intérieur de cette Salle sous les ordres d'Abbondi, que fut décidée la décoration de la grande fenêtre à balcon sur la Place en se conformant pour l'ensemble des lignes à celle de l'autre façade confiée en 1400 à Pier Paolo dalle Masegne (V. P. 1 pl. 20 et fig. 1).

La plus grande partie des sculptures qui décoraient le balcon de la Bibliothèque furent refaites après l'incendie de 1577 et tant la statue de la pointe, que celle de David dans une des niches supérieures des piliers, portent le nom d'Alessandro Vittoria. Le groupe en haut relief représentant le Doge Gritti à genoux devant le symbolique lion de S. Marc, fut renversé en 1797.

La grossière statue décorative de Mars qu'on voit nichée à gauche du balcon porte gravé dans la plinthe le nom de Pietro de Salò, ou de Pierre Grazioli, lequel prêta aussi son concours à Scarpagnino dans la Scuola de S. Roch, et est indubitablement le même *Maistro Piero Taiapiera* qui en Novembre 1536 recevait des Provéditeurs al Sale 10 ducats *per certa fabrica del Palazzo al balcon de la Libraria* et en touchait autant en Août 1540 pour avoir travaillé *el pergolo nella sala nova della Libraria* (2).

Pour en revenir à la partie orientale de l'édifice, le 19 Janvier 1532 on reprenait de nouveau la proposition rejetée une année auparavant de *reedificare dicto Palazo ruinato,* pouvant ainsi encore *far le persone deputate al Consiglio,... di X separatamente da le altre et propinque a la audientia de li Capi di questo Consiglio;* menaçant en outre *ruina el pouzuol che da questo Palazzo mette a la porta del mazor Conseglio et maxime che la dicta fabricha non si pol fare salvo cum qualche tempo.*

Quant aux ressources pour faire face à la dépense, 300 ducats devaient être fournis par mois par le Provéditeur al Sale et 100 autres par mois par le Fondacho dei Tedeschi (3).

Mais si le vote fut cette fois favorable, plusieurs années devaient s'écouler encore avant qu'on ne mît la main à ce projet important, car en 1536 et plus tard en 1539 quand on eut recueilli une bonne partie de l'argent pour commencer les travaux; on fut obligé, à cause des guerres d'Italie et de celles contre les Turcs, de s'en servir en partie *a far delli fanti, cavalli leggeri et gente d'arme,* et pour la conservation et *beneficio del stato* (4).

On fit cependant plusieurs choses de ce côté du Palais; ainsi avant la mort du Doge Andrea Gritti († 1538) on travaillait *sotto li porteghi della Corte* et on exécutait la riche porte avec colonnes et statues qui dans la loggia ogivale devait servir d'entrée au nouvel escalier projeté, dit plus tard *Scala d'Oro* (5);

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 291.

en 1540 et 1541 on eut encore à *assicurar quella parte del Palazo che discoperta, andava dal nuovo al vecchio,* c'est-à-dire le balcon ou corridor (en bois) cité dans la délibération du 19 Janvier 1532, et en 1544 on construisait un nouveau débarcadère ou quai (1).

Dans les derniers jours de Janvier 1546 on donnait à Scarpagnino l'ordre de *reparare et coprire la terazza del Serenissimo Principe che è sopra la Chiesiola,* et plus tard de *apontar et fortifichar el ponte che e sopra alla schalla de marmo che va dal palazo novo al vecchio* (2); c'est-à-dire le susdit corridor dont la dernière partie s'étendait en forme de galerie sur le grand escalier élevé vers la moitié du XIVe siècle et démoli par Scarpagnino lui-même (3) pour faire place à celui de l'intérieur beaucoup plus commode construit sous le Doge Francesco Donà (1545-1553)

Comme on le voit enfin par la supplique de Lodovico Griffo, teneur des livres à l'Officio del Sale, chargé de la comptabilité des nouveaux travaux, le 23 Mars 1540 on mettait la main à l'achèvement tant désiré du *Palazo novo,* que l'on croyait en 1547 pouvoir mener à terme en cinq ans *alla più longa* (4).

En effet, d'un côté la date MDXLVI gravée dans le portique parmi les ornements de l'imposte entre la septième et huitième arcade à partir du midi (v. P. I fig. 11 et P. 11 Pl. 147), de l'autre l'écusson ducal inférieur de Francesco Donà reproduit dans le bout correspondant de la façade tournée vers le quai, attestent et l'époque de la reprise des travaux et sous quels Doges furent terminées les grandes façades architectoniques de cette partie de l'édifice. Attestation qui s'accorde d'une manière très approximative avec les deux passages suivants d'une chronique contemporaine de Cicogna et cités par Selvatico (5): *Dogando il Prencipe Francesco Donado in questo anno 1545 del mese de Agosto per ordine della illustrissima Signoria di Venezia fu dado principio a edificar el restante del Palazzo Ducale, qual fu buona parte di quello fatto sotto il Principe Agostino Barbarigo, ed edificando fece ponere le sue arme a perpetua memoria, e fut Proto Mistro Antonio Scarpagnino, qual era Proto del Magistrato del Sal.* Et après, *1550 in Settembre il Palazzo Ducal el qual per avanti era sta prencipiado a fabricar, fu fenido de piere vive lavorade come appar, e coverto de' piombo, el qual veramente è un' opera bella de' gran spesa.*

Mais si les parties en vue et les principaux travaux de maçonnerie étaient achevés cette même année, les travaux intérieurs continuèrent au contraire pendant quelque temps et ce fut seulemente le 3 Janvier 1560 que le Conseil des Dix, considérant que la construction était arrivée à *buon termine,* prescrivait la réduction des dépenses de 500 à 100 ducats par mois (6).

Parmi les œuvres exécutées à l'intérieur après 1550, il ne faut pas oublier l'Escalier du Collège (dit ensuite *Scala d'Oro*) compris dans ces constructions

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 291 et 292.

et déjà en exécution; toutefois en 1554 et 1555 pour en modifier la forme et la structure on prit connaissance des projets présentés par les architectes Piero Guberni *proto*, Andrea Palladio, Giov. Antonio Rusconi et P. Guberni, enfin de celui de Giacomo Sansovino et de Michele Sanmicheli qui eut la préférence sur les autres (1). La Scala Nuova, moins les stucs et les peintures, fut terminée en 1559 sous la direction du même Guberni.

La dernière fois que les documents offerts par Lorenzo font mention de Scarpagnino, c'est le 28 Mars 1549 (2). Sur un compte de la Scuola di S. Rocco du 5 Juin suivant figure *Ant.° Scarpagni (fo nostro protto)*, et quoiqu'une quittance du 29 Septembre suivant porte la signature de *marcho fiol de miss. Ant.° protto*, toutefois un autre reçu en date du 19 Janvier 1550 où il est écrit *jo marcho fu fiol de Antt.° protto* (3), ne laisse aucun doute que la mort de Scarpagnino ne soit survenue en 1649.

Mais si ce fut un autre maître qui mit la dernière main à la nouvelle construction du Palais des Doges, c'est à lui, comme architecte, que revient le principal mérite d'une œuvre si grandiose et difficile par suite de l'aménagement des pièces intérieures et du genre de construction.

Quant à l'architecture des façades, Scarpagnino n'eut en réalité qu'à se conformer, sauf quelques simplifications, aux formes typiques des parties déjà existantes, si bien qu'il y a peu à ajouter ou à retrancher à ce que j'ai dit à ce propos en parlant d'Antonio Rizzo. Toutefois en tenant compté de la disparité des moyens artistiques ou des changements survenus dans le goût, il est facile de reconnaître la grande habileté d'Abbondi à disposer et combiner les différentes décoratives et à en diriger l'exécution sous une forme si harmonique qu'il faut y regarder de bien près pour distinguer le vieux du neuf.

Parmi les 19 maîtres qui concoururent en 1554 pour la place d'architecte de l'Officio al Sale, vacante depuis la mort de Giov. Antonio Rosso, on voit encore cité *Iacomo Taiapiera fo fiolo de Maistro Vielmo Taia piera fo protho del Officio* (4). Il est aisé de déduire, de cette indication et des documents concernant la Scuola di S. Rocco (5), que Guglielmo dei Grigi remplaça Scarpagnino dans la direction des travaux du Palais; mais il mourut peu de temps après et avant le 24 Septembre 1550, jour où figure comme architecte le susdit Giovanni Antonio Rosso (6).

Temanza disait en terminant la *Vita d'Antonio Scarpagnino* (7); « Quoique » devenu très célèbre par les travaux de Rialto, et une foule d'autres, il con» tinuait à tenir atelier ouvert d'Equarrisseur » (à S. Martino) « et faisait com» merce de pierres. J'ai vu un contrat passé avec la Procuratie de Supra à » laquelle il fournit trois cent mille de pierre d'Istrie à raison de cinq lires

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 292.

» et demi le mille, qui ont servi à la fameuse construction de la Bibliothèque » de Saint-Marc. Puis lorsqu'en 1546 ([1]) s'écroula la voûte de la Bibliothèque, » et que Sansovino fut obligé de remettre l'œuvre sur un pied de consistance, » Scarpagnino fut choisi pour examiner avec Bernardino Righetti Architecte » des Provéditeurs di Comun, si le travail offrait cette fois toutes les garanties. » S'étant acquittés de leur commission, et ayant jugé le travail fait à souhait, ils » assurèrent aux Procurateurs, sous la foi du serment, qu'il n'y avait rien à » craindre .... Sous le rapport de la solidité, et de la simplicité des œuvres, Scar» pagnino était un artiste excellent, mais pour les ornements, et le Dessin, l'Art » chez lui n'allait pas plus loin que chez les autres Architectes de son temps ».

Antonio Abbondi ne doit pas être compté, il est vrai, parmi les grands maîtres qui tracèrent un profond et durable sillon dans le domaine de l'art; et dans plusieurs de ses constructions, pour des motifs d'économie, on ne distingue que l'habileté et le bon sens pratique du constructeur; mais on ne doit pas oublier que, quand les moyens ne lui firent pas défaut, il sut donner des preuves non équivoques de son talent artistique.

C'est autour de lui que se groupent les derniers meilleurs représentants de l'art libre et génial de la Renaissance et c'est avec lui qu'ils savent encore trouver moyen de se distinguer avec une œuvre telle que la Scuola Grande di S. Rocco. Monument qui, par son originale et solennelle empreinte, semble alors comme une protestation en raccourci contre l'idolâtrie doctrinaire des cinquecentistes.

Scarpagnino inscrit dès 1527 parmi les membres de la Scuola de S. Marc, pour laquelle il exécuta en 1533 avec Giacomo Sansovino le modèle du grand autel de la salle supérieure ([2]), mourut, comme je l'ai dit (et comme on le voit, du reste, sur les registres nécrologiques de la confrérie) en 1549.

Par testament olographe en date du 27 Juillet 1548, Antonio degli Abbondi del fu Pietro, architecte de la Seigneurie de Venise, demeurant à S. Martino, *in Decrepita età*, laissait à sa femme Orsa et à son fils Giambattista prêtre, outre l'usage viager de ses maisons à Venise, une maison et un terrain qu'il possédait à Zianigo près de Murano, laissant héritier de ses autres biens son fils Marco qui exerçait aussi la profession paternelle et avait été son auxiliaire; Antonio n'avait plus alors que ces deux fils ([3]).

Comme on le voit enfin par l'arbre généalogique et les documents de cette famille que j'ai eu le bonheur de découvrir, Marco Abbondi, marié à Marina Tiraldi, mourait en 1578 laissant six enfants: Aurelio, Felicita, Cherubina et Serafina toutes les deux religieuses, Cecilia et Elisabetta mariée à Donato Civran, dont la fille Civrana épousa Paolo Argentini neveu de Giambattista Campanato et de sa femme Elisabetta, fille de Ruggiero Gambello ([4]).

([1 2 3 4]) Texte It., p. 292.

GUGLIELMO BERGAMASCO.

Quant à maître Guglielmo, fils de Giacomo dei Grigi, originaire d'Alzano et demeurant à Venise à San Cassan al Campaniel ([1]), j'ai eu plusieurs fois l'occasion d'en parler dans ce volume à l'occasion des Procuraties de S. Marc, de l'autel de Verde della Scala, de l'Église de S. André de la Chartreuse, de l'autel de S. Girolamo à S. Salvatore, du Palais della Ragione à Vicence, du Chœur de notre Église de S. Antonio Abate et de la Scuola di S. Rocco. Et il exécuta encore d'autres travaux; ainsi en 1520 avec les tailleurs de pierres, Taddeo fils de Bartolomeo et Silvestro di Giacomo ([2]), il remplaçait sous une forme plus somptueuse l'autel qu'avait fait ériger en 1512 le patricien Ettore Ottobon dans la susdite Église de S. Antonio. Autel qui, comme le disait plus tard Sansovino: « très riche en colonnes, marbres, contient, en délicate et » excellente peinture, l'histoire des dix mille martyrs, faite par Vittorio Scar- » paccia, le plus habile peintre de son temps » ([3]).

De 1547 à 1550 Guglielmo dirigeait les travaux de l'Église et du monastère (il n'existe plus) de Santa Maria delle Vergini où travaillèrent également les *tajapiera*: Antonio d'Andrea Gagini, Gian Pietro Zanchi, Lorenzo dit *Fachin*, les frères Pierino et Bartolomeo Quarto, Benedetto et un certain Santo qui pourrait bien être fils de Tullio Lombardo ([4]).

Temanza ([5]) croyait pouvoir attribuer à Guglielmo Bergamasco même le majestueux maître-autel de l'Église de S. Salvatore; il est certain toutefois que la statue qu'on y admire encore aujourd'hui ne peut être de lui, car s'il est vrai qu'il mania quelquefois le ciseau, par contre soit dans les autels de S. Girolamo et de Verde della Scala, soit dans la Cappella Emiliana à S. Michele de Murano, les sculptures furent confiées à d'autres maîtres, et l'on ne peut avoir une idée de son peu d'habileté dans ce genre de travaux par le malheureux bas-relief (*v. fig. 244*) qu'il exécuta en 1525 pour la porte du Lazzaretto Vecchio ([6]) et qui est actuellement au Musée Civique.

Le même biographe ajoute: « L'Église de la Madone dite della *Grazia* » dans l'île au delà de S. Georgio Maggiore, a comme œuvre de lui la cha- » pelle de Ste Anne. Est également son œuvre le magnique palais, inachevé » toutefois des Tasca, nobles Vénitiens, à Portogruaro en Frioul, déjà élevé par » les Comtes Fratina; et de là fut apportée à Venise la belle porte, avec co- » lonnes cannelées, que l'on voit maintenant au palais Tascà, près du pont » della Guerra à Saint Giuliano (*v. fig. 250*). Telle en est la magnificence

([1 2 3 4 5 6]) Texte It., p. 292 et 293.

» qu'un gentilhomme de cette Maison a cru faire acte méritoire en dépouillant » Portogruaro d'un si bel ornement. Dans la même terre de Portogruaro, les » palais du marquis Fabris, et des signori Rioda au bourg de S. Cristoforo » sont l'œuvre du même Architecte. On prétend enfin que la majestueuse porte » de la ville de Padoue dite le *Portello*, et celle de S. Tommaso de Trévise sont » de lui. Leur caractère ne peut tromper. Guglielmo Bergamasco fut fécond, » et magnifique d'invention, excellent, et exact exécuteur de ses œuvres. Aussi » mérite-t-il d'être compté parmi les talents les plus distingués qui ont con- » tribué à la renaissance des Arts ».

Ce n'est cependant pas dans les autels de Verde della Scala et de S. Salvatore, dans la porte latérale de l'Eglise de S. Francesco della Vigna (*v. fig. 249*), attribuée à ce maître, ou dans la Tasca que l'on pourrait trouver la raison des éloges prodigués par Temanza à Guglielmo Bergamasco, étant donné que dans ces travaux on ne découvre rien quant au concept progressif qui n'ait déjà été sanctionné par d'autres architectes.

Voici au contraire où cet écrivain se trouvait à l'aise pour formuler une pareille appréciation : **La Cappella Emiliana à S. Michele in Isola** (v. fig. 41, 42 et 238) « Cette Chapelle, ou pour mieux dire, cette Église, car elle a en- » viron vingt pieds de diamètre, est une des meilleures œuvres que puisse con- » cevoir un homme de talent. Elle a la forme d'un hexagone (mais deux côtés, » celui du maître-autel, et celui de la porte d'entrée sont un peu plus grands » que les autres) avec trois Autels, et trois portes alternativement séparées. » Chaque côté est un grand arc, avec colonnes cannelées sur piédestal, lesquelles » supportent le revêtement, qui fait le tour. Sur celui-ci retombent les arcs, » qui forment comme six petites chapelles. Au dessus une coupole majestueuse. » Quoique polygonale, elle est cependant ronde.

» Elle est double; parce que autre chose est l'intérieur, autre chose ce » que l'on voit extérieurement. L'intérieur est en briques, et l'extérieur en » pierre istrienne, employée pour tout l'ensemble de l'édifice. Cette chapelle » se détache de l'Église des susdits Religieux (Camaldules). Toutefois elle y » adhère d'un côté; l'autre côté est enfermé dans les constructions voisines. » Les quatre autres côtés extérieurs sont ornés de portes, et de niches, avec » statues nullement à dédaigner. Sur chaque angle en saillie est une colonne » cannelée avec deux ailerons au milieu. Elle repose sur un piédestal, et se » termine avec son surornement, sur lequel s'élève un petit attique, avec gra- » cieuse petite corniche, que domine la coupole extérieure apparente indiquée » plus haut. Les colonnes, à l'extérieur comme à l'intérieur, sont d'ordre com- » posite, et ont l'épaisseur ou renflement d'un tiers, comme c'était alors » l'usage. Sur le côté contigu à l'Église des Pères est une des deux portes » latérales répondant à un gracieux petit vestibule d'entrée (qui est le passage

» entre l'Église et la chapelle) lequel occupe l'espace irrégulier, qui reste » entre la chapelle, et les murailles de l'Église. Cette entrée ou passage est » un beau pentagone, non toutefois de côtés égaux, avec cinq colonnes ioniques » cannelées à tortue sur les angles, dont le surornement soutient la coupoline » ronde qui le recouvre. Cette chapelle ou église est une œuvre si parfaite, et » si ornée, qu'on la compte avec raison parmi les plus belles de la ville. » Dans ma jeunesse je l'ai mesurée, et dessinée avec le plus grand soin. J'ai » eu ainsi l'occasion de découvrir le lien ingénieux, et la correspondance des » membres des parties chantournées, lesquelles en font le tour, surtout à l'in- » térieur. Sansovino, qui .... est le seul Ecrivain, qui nous ait rappelé le nom » de Guglielmo Bergamasco, parle ainsi de son œuvre: *Più oltre si giugne a* » *S. Michele ... Di fuori della quale* (Église) *si vede una ricchissima cappella fabri-* » *cata di marmi dispiccata dal corpo della Chiesa, fatta già per opera di una gen-* » *tildonna della Casa Miana, et ne fu architetto Guglielmo Bergamascho.* Au dessus » de la porte dans la façade extérieure, à l'Ouest, sur une ample planche on » lit l'inscription suivante: — *Margaritae Æmilianae Testamento — Matronae* » *pietate insignis — Procuratores divi Marci de Citra — fide optima a fundamentis* » *extruendum — curarunt — Anno MDXXX* (1) ».

Quoique, relativement à l'époque où fut dessiné le plan de la Cappella Emiliana (2), le motif ichnographique ne soit pas absolument nouveau, puisqu'il y avait des exemples d'autres édifices congénères polygonaux et circulaires existant déjà depuis plusieurs années (ainsi à Lodi, à Crema, à Pavie, à Rome et autres villes d'Italie), toutefois la chapelle conçue par Guglielmo dei Grigi a, dans l'ensemble de sa structure ou des principales lignes architectoniques, un caractère assez original et excessivement gracieux.

Mais, malheureusement, à mesure que l'on passe en revue les différents détails, la première impression agréable se trouble et s'évanouit pour faire place à quelque chose qui ressemble au dégoût.

L'œil le moins exercé constate les inélégantes proportions des ouvertures, la minutie et la gracilité des contreforts et la plupart des modillons, parfois même profilés sans grâce, la décoration des marbres et ornements tantôt estrêmement minutieuse et tantôt excessivement massive et presque partout traitée avec peu de soin. Défauts et irrégularités qui se retrouvent surtout à l'intérieur, où aux bizarres accouplements et au type puéril des grossiers chapiteaux du petit vestibule pentagonal s'ajoute la forme grossière des autels. Autels dont les devants en marbre à haut relief exécutés par Giambattista de Carona, tout en accusant un certain sentiment et beaucoup d'imagination dans la composition ou le groupement des figures, sont exécutés si grossièrement et d'une façon si maniérée, qu'ils paraissent maigres en comparaison de tant d'œuvres du XVIIe siècle.

(1 2) Texte It., p. 293.

De la main du même maître sont encore les deux statues extérieures qui, insipides, pour ne pas dire autre chose, rappellent surtout l'époque où il vivait.

Enfin quant à Guglielmo Bergamasco, il y a en réalité un abîme entre reconnaître en lui un architecte d'un talent non ordinaire et le compter *tra i più pregiati professori, che hanno contribuito al risorgimento delle Arti,* c'est-à-dire au progrès esthétique de l'évolution classique à laquelle sans doute voulait faire allusion Temanza.

Dans le sentier déjà nettement tracé avant lui par Tullio Lombardo, dans la voie large où s'avançaient triomphalement Sanmicheli et Sansovino, il ne laisse guère de trace et ne marche guère en avant. Que dis-je? au lieu de viser à la mâle pureté de l'art antique, il semble plutôt revenir en arrière pour caresser encore les riants souvenirs de la jeunesse en s'efforçant de concilier le passé avec le présent.

Transition difficile à laquelle il voulut se soumettre sans comprendre que l'influence exercée, même sur lui, par l'inévitable et rapide transformation du goût, avait désormais amorti la grâce et la finesse du sentiment et de la forme qui, d'une façon si harmonique, relèvent surtout et caractérisent les jeunes créations de notre Renaissance.

Inférieur à Scarpagnino qui dans la grandiose Scuola di S. Rocco sut d'une certaine et satisfaisante manière traduire en acte une conception déjà connue, Guglielmo Bergamasco, dans le motif presque nouveau de la petite Chapelle Emiliana, ne fit au contraire que rendre plus apparent le défaut d'équilibre ou le désaccord en vue et les moyens pour l'atteindre.

Ce travail qui, relativement à l'hybridisme évolutif, se trouve sur la ligne descendante de la courbe décrite par le goût esthétique, au côté opposé de laquelle se tient la période de transition entre l'art du moyen Age et l'individualisme ascendant de la Renaissance, ce travail, dis-je, éveille en nous l'image d'une femme dont la jeunesse est flétrie et qui veut encore se donner des airs de coquette.

Guglielmo de' Grigi, qui avait à Venise plusieurs parents, mourut en 1550, et outre Giangiacomo († 1572) qui exerça le même art en travaillant même avec Palladio (1), j'ai retrouvé trace d'un autre fils appelé Lodovico religieux à S. Giorgio Maggiore, où il se trouvait vers la fin de 1572 (2).

J'ai parlé de bien des monuments et de bien des maîtres; mais si relativement aux œuvres principales et même à une foule d'œuvres secondaires et de leurs auteurs, je n'ai pu ajouter que fort peu de choses à l'histoire artistique de ma chère Venise, il en est quelques autres, au contraire, dont je voudrais

(1 2) Texte It., p. 294.

maintenant dire un mot, et à propos desquelles le résultat de mes recherches a été à peu prés négatif pour avoir la preuve de tout ce qui a été écrit ou dit à leur endroit.

L'Eglise de S. Girolamo ai Gesuati. (v. Pl. 105 fig. 1). Voici en quels termes Selvatico parlait de cette Église qui fut commencée en 1493 et consacrée en 1524: « Son élégante façade est riche de toutes les grâces des Lombardi, » spécialement dans la porte à pilastres corinthiens, tous ornés d'arabesques » dans des carrés de jolis ornements. Même les statuettes qui sont sur les » acrotères des frontispices, quoique médiocres, se rapprochent de ce style pur » qui distingue tant de constructions vénitiennes, et de même il apparait dans « les deux colonnettes appuyées sur des piédestaux ronds qui supportent la » galerie où est placé l'orgue » (1).

Il est certain que dans cette façade, du reste élégamment proportionnée, la forme hybride du soubassement ne peut en auçune façon être attribuée à Pietro et moins encore à Tullio Lombardo; ni les trois insipides statues du fronton, ni les anges peu gracieux qui, au lieu d'alléger, en alourdissent le tympan, et pas même les pauvres sculptures des médaillons dans le côté intérieur des jambages de l'entrée ne peuvent tirer leur origine du célèbre atelier de ces artistes, mais plutôt de l'un des décorateurs qui exécutèrent les ronds figurés dans les pilastres sur le côté de la Scuola de S. Marc. Puis, relativement aux particularités ornementales des divers chapiteaux, de la frise (v. Pl. 32 fig. 2) et des pilastres de la porte, dont la structure rappelle celle de la Chiesetta de S. Théodore (v. Pl. 105 fig. 2), je retrouve au contraire de grandes affinités avec les ciseaux un peu trop taillants des maîtres employés par Mauro Coducci dans certaines parties de la même Scuola de S. Marc, dans l'intérieur de l'Église de S. Jean-Chrysostôme et dans le grand escalier de la Confrérie de S. Jean-l'Évangéliste, parmi lesquels il ne faut pas oublier le lombard Martino di Bartolomeo de Lera dit de *Vitello* qui, précisément dans la première moitié du XVe siècle, entreprit pour son compte personnel plusieurs travaux.

On ne connaît pas l'auteur de l'**Eglise des Ss. Côsme et Damien** (supprimée et convertie à usage profane) dans l'île de la Giudecca *(v. fig. 243)*, commencée en 1481 et terminée sans doute, bien des années après. Toutefois les décorations architectoniques de la façade jusqu'à l'architrave doivent avoir été préparées au commencement du XVIe siècle.

Dans la même île et autour de cette église on reconstruisait l'**Eglise de S. Croce** (supprimée); reconstruction (comme on peut, ce semble, le déduire de certains papiers et esquisses provenant de ce couvent de Bénédictines), précédée d'une restauration ou remaniement de la vieille construction vraisemblablement projeté par le maître tailleur de pierres Pellegrino, fils de Giacomo (2).

(1 2) Texte It., p. 294.

On ne connaît pas davantage l'architecte de l'**Eglise de S. Maria Maggiore** (suprimée) dont la façade, sans être très somptueuse, est toutefois assez judicieusement distribuée *(v. fig. 170)*.

F. Sansovino, parlant de la troisième **Eglise de S. Geminiano** terminée par son père en 1557 et détruite en 1810, écrivait que « l'on commença à la » reconstruire pendant l'année 1505 sous le doge Lorédan » et ensuite faisant mention des divers souvenirs et œuvres d'art qui y existaient, il citait « Une » tête au naturel de marbre de Mattheo Eletto autrefois Curé de ce lieu, sculptée » par Christoforo *dal legname* qui fut aussi l'architecte de l'intérieur de l'église » en 1505, placée entre les deux colonnes à gauche de la Cappella grande (1) ».

Mes recherches dans les archives ne m'ont procuré aucune indication sur ce Cristoforo dit *dal legname*; j'espère néanmoins que quelque savant plus heureux que moi pourra un jour retrouver quelque document à ce sujet pour confirmer l'assertion de Sansovino et pour nous faire connaître le nom de famille et la patrie de ce maître, ou encore le vrai nom et les autres travaux de celui qui sculpta le portrait de Matteo Eletti *(v. fig. 246)*, probablement exécuté après la mort de ce curé (1523). Portrait remarquable par l'exactitude et l'intelligence du modelé, et qui jusque dans la distribution des draperies révèle un cinquecentiste distingué.

Parmi les constructions particulières on ne peut assurément oublier le **palais Vendramin à S. Fosca** (v. Pl. 115 fig. 1), édifice d'une masse imposante. Si, dans l'ordonnance, il manque d'un caractère architectonique tranché, il offre au contraire des détails dignes d'être remarqués et spécialement la porte (2) encadrée d'une manière originale et embellie d'ornements composés et exécutés avec un goût exquis, tels que les riches chapiteaux corinthiens, les pilastres à candélabres (malheureusement rongés par l'air de la mer) et la gracieuse frise qui par le motif de la décoration rappelle celle un peu moins délicate sur la porte de la susdite Église de S. Teodoro, sculptée per Matteo da Valle (3).

Comme on le voit par deux actes que j'ai découverts, le palais du noble Leonardo Vendramin, fils de Luca, était en construction en 1499, et, autant que je le puis croire, à ces travaux prirent aussi part maître Simone Gruato, fils de Niccolò de Venise et les bergamasques Ambrogio di Giovannino da Albino et Bernardino da Calcinate, tous les trois tailleurs de pierres (4).

On admire également la manière de combiner la porte avec le supérieur balcon géminé dans une maison près du pont des Jésuites *(v. fig. 248)*, près duquel, dans une cour intérieure, sont encore de bons souvenirs de la Renaissance. Souvenirs caractéristiques du goût florissant parmi nous à cette époque, qui, malgré tant de ruines, pillages et trafics illicites, abondent encore à Ve-

(1 2 3 4) Teste It., pag. 294 et 295.

nise et dans les villes voisines, mais qui d'ailleurs ne font pas défaut dans les îles, dans les pays d'outre-mer autrefois sous la domination ou le gouvernement de la République, où le faible goût local finit par céder au goût fastueux des Vénitiens qui en formaient la classe dirigeante.

Et il y a beaucoup d'édifices, surtout du XVIe siècle, dont on chercherait en vain les architectes parmi ceux à qui la pratique de l'art avait donné le titre de maîtres, et qui au contraire furent conçus et encore dessinés par les propriétaires eux-mêmes, par les patriciens qui trouvaient dans l'étude des œuvres de l'antiquité, dans les évocations Vitruviennes, une source intarissable de jouissances intellectuelles. Théoriciens ou doctrinaires qui contribuèrent puissamment à étouffer la féconde spontanéité artistique de la Renaissance. Ces patriciens étaient Gabriele Vendramin, Francesco Zeno, Marcantonio Michiel et Lodovico Corner, très forts, selon le mot de Sebastiano Serlio, *nelle dottrine del principe dell'architectura* et consommés *nelle antiquità*.

Tel était également, croit-on, ce Frà Gabriele della Volta (élu Général des Augustins en 1519) dont le nom se trouve fréquemment gravé dans S. Stefano et qui, après l'incendie de 1528, fit reconstruire le premier cloître (terminé en 1532) contigu à cette Église *(v. fig. 245)*.

Toutefois Selvatico faisait observer avec raison que cet édifice était célèbre dans l'histoire de l'art, non par les mérites de son architecture, mais par les fresques de Pordenone, dont il reste encore aujourd'hui quelque trace.

Dans les lettres adressées en 1550 par Pietro Bembo à Frà Gabriele, lettres où il loue l'œuvre, sans même l'avoir vue, (œuvre pour laquelle presque tout le jour il *s'aggirava tra marmi et pietre et architetti et muratori)*, figure même l'inscription composée par le premier pour la frise de la cour où, comme il le constatait, le mot *Magister* correspond à *Generalis* [1].

Je reviens à nos Églises, où les maîtres de la Renaissance eurent tant à déployer d'activité, et, à propos d'œuvres de maîtres inconnus, je citerai quatre statuettes de marbre (*v. fig.* 255, 256, 257 et 258) faisant à l'origine partie de quelque autel et qui se trouvent aujourd'hui sans aucune indication de provenance dans les dépôts du Palais Ducal. Figures qui n'ont à Venise aucune analogie artistique avec d'autres travaux et auxquelles on peut reprocher de grands défauts dans les proportions, mais qui toutefois, malgré quelque tentative d'expression des visages manquée, accusent la primitive ingénuité d'un quattrocentiste.

Quoiqu'il en soit, la possession de ces sculptures ne peut compenser la perte faite dans ce siècle de plusieurs importants souvenirs du Palais Ducal

(1) Texte It., p. 295.

et entre autres des statues de marbre de Bianca Visconti et du Duc Sforza rappelées confusément par le passage suivant de Sansovino (1); « on y conserve » (dans les Salles de l'Armement) « la statue en marbre consacrée à la mémoire » de Giberto da Coreggio, qui, l'an 1373, fut général de la Rép...... On y » conserve également une autre statue, que l'on croit être celle de Bianca Ma- » ria, épouse du Duc Francesco Sforza, et la statue en marbre de Francesco » Novello de Carrare, dernier Seigneur de Padoue (2), avec autres choses acquises » par la victoire de 1571, importantes et curieuses ».

Mais Grevembroch était, au contraire, bien plus précis au siècle dernier, quand il écrivait sous les dessins de ces deux sculptures:

Due statue di fino marmo, che esistono tra le rarità nelle Sale del Consiglio dei X in Venezia; l'una rappresenta la vera effigie di Francesco Sforza Duca di Milano; l'altra la certa sembianza di Bianca Maria Figlia, et erede di Filippo Visconti già duca e divenuta una delle Mogli di Francesco medesimo, aggregati alla Veneta Nobilta l'anno 1439 (3).

C'est précisément sur l'indication de ces dessins que j'ai pu retrouver ces deux statues au Musée de Vicence parmi les objets provenant de la Collection du comte Velo (*v. fig. 249 et 260*).

Comment et quand sont-elles entrées dans cette Collection, je l'ignore complètement (4); toutefois si une revendication est aujourd'hui impossible, il serait facile, au contraire, de tirer des originaux des calques pour des reproductions en fonte qui prendraient place dans notre Musée Archéologique.

Relativement à ces deux portraits, je crois que, comme base des futures recherches, il ne faut nullement négliger la conjecture de leur provenance de Crémone, lorsque en 1499 cette ville tomba au pouvoir des Vénitiens; et d'autant plus que c'est en cette circonstance que fut apporté à Venise le grand écusson en marbre Visconteo-Sforzesco qu'un trévisan fit accrocher en guise de trophée à sa maison à la Giudecca et qui, il y a vingt ans, est devenu la propriété du Musée Civique.

La statue martiale de Sforza (5) expressive, bien proportionnée et exécutée avec un soin exquis, peut être considérée comme l'une des œuvres les plus importantes de l'art lombard à la fin du XVe siècle. Je crois tout autre, au contraire, le ciseau qui exécuta la statue de Blanche Visconti, qui d'ailleurs a le caractère sommaire d'un travail décoratif destiné à un point de vue éloigné.

Quant aux Églises vénitiennes, je ne dois pas omettre l'autel qui se trouve dans l'une des Chapelles du transept des Ss. Giovanni e Paolo (v. Pl. 134), sur lequel, comme j'ai eu occasion de le dire, fut placée au siècle dernier la statue de Ste Madeleine par Bartolomeo bergamasque.

La forme et les ornements de la pala de cet autel (auquel fut ajoutée

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 295.

plus tard une table baroque) rappellent surtout certains travaux congénères existant à Vicence et à Padoue; et même le caractère général des figures et la manière plutôt tourmentée de disposer les draperies trahissent quelque peu l'influence de la soi-disant *Scuola Padovana* de la fin du XVe siècle. Il est bon de noter, toutefois, que, dans les bas-reliefs des anges sur les niches, le type des têtes a des affinités avec certaines sculptures toscanes.

Bien plus évidentes encore étaient les analogies entre certains fragments de figures (que j'ai eu, il y a quelques années, l'occasion de voir dans la *boutique d'un antiquaire*) et d'autres œuvres padouanes et en particulier avec les demi-reliefs de l'élégant autel que fit exécuter, dit-on, en 1527, Bartolomeo Sanvito dans l'Église de S. Francesco à Padoue (*v. fig. 241*). Fragments dont le sort m'est inconnu.

Parmi les autels d'auteurs inconnus, je citerai au vol celui si bien proportionné et décoré qui à S. Zaccaria renferme la belle pala (1505) de Giovanni Bellini; un second, énorme, dans l'abside de S. Giovanni in Bragora, contenant le tableau de Cima da Conegliano; et un troisième aux Ss. Giovanni e Paolo, où le Titien dans toute la prodigieuse vigueur de son génie, peignit la mort de S. Pierre Martyr, chef-d'œuvre dont on connaît le triste sort.

Un grand nombre de sculpteurs travaillèrent à Venise à l'époque de la Renaissance, et si tous ne méritent pas d'être placés au premier rang, je ne puis cependant pas oublier le maître inconnu qui sculpta en 1506, pour la porte de l'Église de Santa Marta, le demi-relief qui (retouché) se trouve aujourd'hui à S. Raffaele (*v. fig. 261*). Maître qui accuse encore une certaine délicate ingénuité de quattrocentiste et qui fait quelque peu songer au bronze de l'autel Surian à S. Stefano (v. Pl. 76 fig. 2).

Gracieuse est également la Madone avec l'Enfant enchâssée (en 1432) entre deux figures de religieuses dans la lunette d'un lavabo architectonique, du reste peu précieux, transporté au Séminaire della Salute du réfectoire du monastère delle Vergini (*v. fig. 253*).

Je regrette encore de ne pouvoir mettre un nom sous l'éloge bien mérité de celui qui reproduisit si magistralement, certainement d'après un calque après décès, le portrait du véronais Benedetto Brugnolo sculpté sur son tombeau, sobre d'ornements mais composé avec un beau mouvement de lignes (*v. fig. 262*), élevé à la mémoire de ce savant dans l'Église des Frari.

Et il y a une foule de tombeaux çà et là dans nos Églises dont on ne connaît pas les auteurs, à commencer par celui du Doge Pasquale Malipiero où l'art délicat de la Renaissance fait sa première apparition jusqu'à celui de Bonzio (*v. fig. 263*) dans l'Église des Ss. Giovanni e Paolo, où il se perd dans le vulgaire maniérisme scénique. Malheureusement, après Antonio Rizzo, après Pietro Lombardo et Leopardi, nous n'avons plus de sculpteurs de grand mérite,

des artistes capables, non plus de lutter contre le courant, mais même de relever et de ranimer par de véritables chefs-d'œuvre le sentiment esthétique de l' ambient. Aussi l' inévitable décadence se précipite-t-elle parmi nous.

Je pourrais encore citer ici (v. Pl. 139 et *fig. 40, 72, 122, 189, 252, et 254*) d' autres souvenirs et une foule de travaux plus modestes ou d' importance secondaire, exécutés par les *taiapiera* de la Renaissance, où du reste l'élément artistique vénitien est en réalité presque nul; toutefois, comme sous le rapport des caractéristiques de ces œuvres, il n'y a presque rien de saillant à ajouter à ce que j' ai déjà dit, et comme d' ailleurs je n' ai pas l' intention de convertir mes *Recherches Historico-Artistiques* en un catalogue ou énumération sèche, je fais grâce au lecteur de tous ces détails insignifiants.

Me voici donc arrivé au terme de ma pénible tâche; mais tout en demandant pardon au lecteur d' avoir mis sa patience à une si longue et si dure épreuve, je dois encore, par scrupule, lui faire un dernier aveu. Si, en combinant les déductions des nombreux documents que j'ai mis en relief avec l' analyse artistique des différentes œuvres, où les maîtres de notre Renaissance manifestèrent, autant que le permettait l' influence du milieu, leur individualité, je suis parvenu jusqu' à un certain point à combler plusieurs des lacunes, malheureusement trop nombreuses, de l' Histoire artistique de Venise, je ne puis cependant me flatter d' avoir émis partout et toujours des opinions et, encore moins, des appréciations décisives ou sans appel.

Il n' y a pas de moissonneur ou collectionneur, si habile qu' il soit, qui ne laisse dans le champ, et même sur la route, quelque chose à glaner après lui.

En tout cas, si, par défaut de justice, les besoins de la vie ou de ma famille ne m' obligent pas à chercher le pain de chaque jour loin de mon pays bien aimé, j' ai l' intention de continuer l' étude de notre glorieux passé et la recherche des éléments positifs qui, remplaçant, une bonne fois, les traditions anecdotiques tant recherchées, les nébuleuses ou spéculatives synthèses historiques de l' art écrites par des dilettanti ou des nouvellistes, que les artistes prennent pour des savants et que les savants regardent comme des artistes, par la lumineuse, féconde et absolue réalité, permettront au livre de l'Art de s' élever jusqu' au rôle de défenseur du vrai et du beau.

PIETRO PAOLETTI.

Traduit par **M. Médéric Le Monnier**
Licencié-ès Lettres.

TABLE DES CHAPITRES

(Édition italienne)



PREMIÈRE PARTIE

SECONDE PARTIE



TABLE ALPHABÉTIQUE

Les mots en caractères italiques désignent les États, provinces, villes et villages, ainsi que les surnoms. Les abréviations placées après les noms de personnes signifient: **A.** architecte, **C.** charpentier ou menuisier, **Fon.** fondeur, **F.** forgeron, **G.** graveur, **Ing.** ingénieur, **J.** joaillier, **M.** maçon, **O.** orfèvre, **P.** peintre et mosaïste, **Sc.** sculpteur sur bois, **S.** sculpteur et modeleur de figures, **T.** tailleur de pierres.

PREMIER VOLUME

A

B

D

E

F

G

Q

R

S

T

U

V

Z

SECOND VOLUME.

C

D

E

F

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

S



Venise, 1899. Imprimerie Émilienne.

ONGANIA

"CALLI e CANALI,"

A VENISE

Rues et Canaux. — Streets and Canals.



(Ire Série 100 Planches. Prix 100 fr.).

Cent **Photogravures** d'après nature — grand format 0.51 × 0.38 — avec notes historiques et artistiques de P. Molmenti et D. Mantovani. — Traduit en Français et en Anglais.

Collection de cent planches format in-folio. Cent vues prises à Venise : Les rues, les canaux, les ponts, les palais, les églises, les musées, les jardins, les ports, les lagunes, etc., avec l'exactitude que donne le cliché photographique et la valeur artistique que l'on ne peut obtenir que par les nouveaux procédés de la photogravure.

Cet ouvrage unique, qui renferme tant de documents absolument exacts et d'un intérêt indiscutable pour les architectes, peintres, sculpteurs, a sa place marquée dans toutes les bibliothèques d'artistes.

Ouvrage complet (100 planches)	Prix :	100 fr.
Portefeuille en toile avec dorures etc.	"	10 "
— frais de port (union postale)	"	12 "
Le même ouvrage 100 planches, rel. en toile avec dorures etc.	"	120 "
Album de 50 planches avec riche portefeuille spécial en toile, avec dorures et vue en Héliotipie	"	75 "
— frais de port (union postale)	"	6 "
Album de 30 planches	"	50 "
— frais de port (union postale)	"	4 "
Album de 20 planches	"	36 "
— frais de port (union postale)	"	3 "

Chaque planche séparément . . . . . . 1 fr. 50
— frais de port (unione postale) . . . " 25

RUES et CANAUX de VENISE

et îles des Lagunes

(IIme Série 100 Planches, fin. Prix 100 fr.).

Le bienveillant accueil fait par le public à notre Collection " *Calli e Canali.* **Rues et Canaux** de *Venise* " nous décide à publier une seconde Collection, de 100 planches également, exécutées par le même procédé de la photogravure. Ce nouveau Recueil, tout en restant indépendant du premier, reproduira d'autres vues de Venise, les plus importantes sous le rapport de l'histoire et des arts ainsi que les principales Iles des Lagunes, telles que Chioggia, Murano, Burano, Torcello, leurs Rues et Canaux intérieurs, et réunira ainsi tout ce que nos lagunes offrent de monumental et de pittoresque. — Chaque planche sera accompagnée de notes historico-artistiques.

Cette nouvelle collection se composera de 10 livraisons :

Chaque livraison : 12 fr. — Port (union postale 1 fr.) — Paiement au fur et à mesure de leur apparition. — Souscription obligatoire à toutes les 10 livraisons. — Une planche prise séparément ; 1 fr. 50. — frais de port 0 fr. 30.

Souscription à l'ouvrage complet, paiement d'avance, 100 fr. Port (Union postale) 10 fr. — En vente, pour les deux Recueils des Rues et Canaux etc. deux riches couvertures spéciales en toile avec dorures et vue en héliotypie. Prix : 10 fr. (*Prospectus* avec vignettes *gratis*).

Sous presse :

Calli e Canali à Venise, format Mignon (023 × 017) 50 Sujets choisis en photogravure d'après nature, Portefeuille en toile avec dorure. Prix 20 fr. — Avec boite 22 fr.

— Vient de paraître —

Le " CANALAZZO " à VENISE

Album des Palais célèbres du grand Canal, avec notes historiques etc. Prix 1 fr.
(en quatre Editions : Italien, Français, Anglais et Allemand).

G. Bellini. — La Vierge et l'enfant.

Près l'Academie des Beaux arts à Venise, reproduction en chromo, format 024 × 018 Prix 5 fr.
Le même encadré avec dorure . . . . " 15 "

CATALOGUE
DES PUBLICATIONS ARTISTIQUES ET INDUSTRIELLES

DE

FERDINANDO ONGANIA

(Exposition — Place St. Marc. Venise)



La Basilique de Saint-Marc à Venise.

Cette publication se compose de:

LA BASILIQUE DE SAINT-MARC, Ouvrage complet (Planches), divisé en Cinq Portefeuilles . . . . Prix: 1838 fr

LA PROCESSION DU DOGE (*Appendice du Portef. n. 1*) . . . . . „ 50 „

TEXTE de l'ouvrage, par plusieurs écrivains vénitiens sous la direction de M. le professeur Camille Boito. 1 vol. grand in-4 avec gravures intercalées dans le texte et plusieurs fac-similés . . . . „ 50 „

DOCUMENTS pour l'histoire de l'auguste basilique ducale de Saint-Marc de Venise, depuis le IXe siecle jusqu'à la fin du XVIIIe, tirés des Archives royales de l'État de la Bibliothèque Marciana, etc. 1 vol. grand in-4 de XXXII-300 pages avec gravures et 127 fac-similés . . . . „ 75 „

LE TRÉSOR DE SAINT-MARC A VENISE par l'Abbé A. Pasini, chanoine de la Marciana. — 1 vol. grand in-4o avec figures intercalées et portefeuille contenant 21 chromos et 79 phototypies en couleur . . . . „ 320 „

Prix de l'ouvrage complet: 2333 fr

L'ARCHITECTURE EN ITALIE du VIe au XIe siècle, recherches historiques et critiques par *Raphaël Cattaneo*, traduction par *M. Le Monnier* . . . . . „ 15 „

LES MOSAIQUES DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC A VENISE, par P. Saccardo. Un volume avec documents, etc. in-12 . . . . „ 4 „

a) FRANCO G. — *Habiti d'huomeni Venetiani*, ou Costumes des gentilshommes Vénitiens avec la procession de la Seigneurie sérénissime et autres événements extraordinaires: triomphes, fètes et cérémonies publiques de la très noble ville de Venise, 1610 . . . . „ 40 „

b) FRANCO G. — *Habiti delle Donne Venetiane*, ou Costumes des femmes Vénitiennes, 1610, Venise, 1878, 1 vol. in-4, (45 planches) en toile riche . . „ 40 „

L'ART DE L'IMPRIMERIE PENDANT LA RENAISSANCE ITALIENNE " VENISE „. Un volume grand in-4, texte et fac-similés 230 pages. Ouvrage dédié à N. Jenson, artiste célèbre, né en 1420 à Sommevoire (Haute-Marne) . . . . . „ 20 „

TIÉPOLO. LES EAUX-FORTES. Un volume grand in-4, 200 pages, fac-similés „ 20 „

TIÉPOLO. LES FRESQUES DE LA VILLA VALMARANA A VICENCE; études de P. G. Molmenti; reproduction par C. Jacobi. — Un magnifique volume in-folio contenant 58 planches, frontispice, portrait de Tiepolo et vignettes dessinées par le peintre vénitien G. Favretto. Couverture en toile . . . . . . „ 200 „

ARTE ITALIANA DECORATIVA ED INDUSTRIALE periodico mensile, Anno I à V. „ 200 „

PORTAFOGLIO DELLE ARTI DECORATIVE IN ITALIA raccolta di soggetti riprodotti dal vero in eliotipia Anno I, II . . . . „ 80 „

RACCOLTA DELLE VERE DA POZZO (Marmi Puteali) in Venezia 260 Tavole riprodotte in Eliotipia. — Due portafogli legati in tela formato in-4o gr. . . „ 200 „

RECUEIL DE 120 PRINCIPAUX DESSINS ORIGINAUX de Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien et autres artistes célèbres, qui existent à l'Académie des Beaux-Arts de Venise; reproductions par l'éliotipie en différentes couleurs. Venise. 1877. 2 vol. in-4 en toile . . . . „ 100 „
en demi-parchemin „ 130 „

PAPADOPOLI NICOLÒ. — Le monete di Venezia descritte ed illustrate coi disegni di C. Kunz. Un vol. in-4 con 16 tav. 1893 . . . . „ 25 „

MOLMENTI P. — Carpaccio. Son temps et son œuvre, Venise, 1893 (epuissé).
Idem — Album 28 photogr. Venise, 1893 . . . . . . „ 30 „
Idem — La vie privée à Venise, II édition 3 vol. in-12 . . . . „ 6 „
Idem — Carlo Goldoni, Studio, 1880 . . . . „ 8 „
Idem — Vecchie Storie con disegni di Favretto, 1882 . . . . „ 3 „

RACCOLTA dei Mappamondi e Carte Nautiche dal XIII al XVI secolo. Testo e 16 Atlanti ripr. in fot. . . . . „ 340 „

FISCHER D.r TH. Sammlung Mittelalterlicher Welt-und Seekarten, Italienischen Ursprungs etc. Venedig, 1886 . . . . „ 12 „

VENEZIA DALL'ALTO — I CAMINI (Fumajuoli). — Studio di *G. M. Urbani de Gheltof* — e 320 disegni di *L. Lanza*. Elegante volume in-4 . . . . „ 4 „

RELAZIONE della Commissione intorno al piano di Risanamento ed al piano regolatore per la città di Venezia, 1891 (con tavole) . . . . „ 4 „